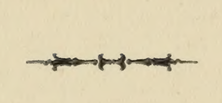




LA PREMIÈRE EGLOGUE

DE VIRGILE



Commentaire donné en partie dans le cours de vacances à l'Université de Louvain en 1909

PAR

Edm. REMY
Professeur à l'Université de Louvain





LOUVAIN
LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE
A. UYSTPRUYST, ÉDITEUR
10, RUE DE LA MONNAIE, 10

1910



Une partie seulement du commentaire qui suit a été donnée aux cours de vacances institués à l'Université de Louvain pour les professeurs de l'enseignement moyen. Je l'ai complété en vue de cette publication, sans sortir du cadre que je m'étais proposé. Ce commentaire est destiné aux professeurs de l'enseignement moyen ; il contient ce qu'ils devraient, non pas dire à leurs élèves, mais connaître sur le sujet.

Devant l'auditoire des cours de vacances, j'ai fait précéder l'analyse de la bucolique de quelques remarques méthodologiques détachées. Elles avaient leur raison d'être dans les circonstances ; il ne me paraît pas qu'elles l'aient perdue ; je crois donc utile de les insérer ici.

AVANT-PROPOS MÉTHODOLOGIQUE

---

1. Le programme d'une science dans l'enseignement moyen se détermine par la nature de cette science et par l'âge des élèves auxquels elle est destinée. Le programme de la géographie est déterminé par des raisons tirées de la géographie, celui des mathématiques par des raisons tirées des mathématiques, celui de la religion par des raisons tirées de la religion. Le programme de la littérature doit donc, lui aussi, être déterminé par des raisons tirées de la nature de cette branche.

Cette argumentation paraîtra peut-être banale. Elle l'est moins qu'elle n'en a l'air.

Dans les cours de vacances organisés cette année pour les provinces flamandes, le professeur, très distingué d'ailleurs, chargé de la littérature néerlandaise, a recommandé de lire, dans les cours de grec et de latin, les écrits bibliques, parce que, paraît-il, la littérature néerlandaise d'une certaine époque contient de nombreuses allusions aux livres de la Ste-Ecriture.

Admettons que tel soit le caractère de la littérature néerlan-

daise. Est-ce une raison pour conclure à l'introduction des livres du Nouveau et de l'Ancien Testament dans les cours de littérature grecque et latine ? Je suppose qu'au lieu d'être pénétrée d'idées bibliques la littérature néerlandaise soit remplie de données astronomiques et météorologiques. Comprendrait-on que, pour ce motif, l'on proposât d'introduire au programme du latin et du grec les *Astronomica* de Manilius et les *Phaenomena* d'Aratos ?

Comprendrait-on de même que, pour former le programme des sciences physiques et cosmographiques, on invoquât les exigences de n'importe quelle autre science ? En bonne logique, la question soulevée par le professeur néerlandais aurait dû être posée et résolue comme ceci : La lecture de la Bible est nécessaire à la connaissauce de la littérature néerlandaise. Lisons donc la Bible ! Le professeur est allé plus loin ; il a dit : « Lisons la Bible... aux cours de latin et de grec. » Cette addition n'est admissible, qu'à la condition qu'il soit démontré 1° que les livres bibliques dont la lecture a été proposée appartiennent bien à la littérature, au sens particulier du mot, considérée comme un art ; 2° qu'ils conviennent à l'enseignement moyen. Ni l'un ni l'autre n'a été démontré. La vérité est que la place naturelle de ces lectures, c'est le cours de religion. Le professeur néerlandais a eu le tort d'invoquer, pour déterminer le programme du grec et du latin, des raisons tirées de la littérature néerlandaise.

C'est une erreur semblable d'accorder, dans la détermination du programme des cours de littérature, une importance prépondérante aux raisons morales et religieuses. Les raisons morales et religieuses sont décisives, quand il s'agit d'écarter une œuvre qui blesse la religion ou la morale. Leur valeur est beaucoup moindre, elle est secondaire dans la détermination positive des œuvres à inscrire au programme d'un cours de littérature. On pose mal la question, quand on dit, pour fixer l'objet de l'enseignement de la littérature : quels sont les écrits

les plus propres à former l'esprit religieux et la moralité des élèves ? L'éducation religieuse et morale du jeune homme est essentielle, mais la culture littéraire a aussi sa réelle et grande importance. Pour sortir de ces généralités, je veux dire que l'admission d'une œuvre littéraire au programme d'un collège, se décide, non pas par sa valeur religieuse ou morale, mais par sa valeur littéraire, et par sa convenance à l'âge des enfants.

Nous devons nous dire : L'adolescent que nous avons reçu vierge de toute culture littéraire, nous quittera au bout de 6 ou 7 ans pour entrer dans la vie. Il doit à ce moment là être muni de mombreux types de comparaison, qui lui permettent de juger personnellement et avec sûreté la littérature contemporaine. C'est dans le passé, dans la littérature entrée dans l'histoire qu'il peut trouver les types de comparaison, grâce auxquels, devenu homme, il pourra juger avec indépendance et sûreté les œuvres littéraires contemporaines. Cette littérature est assez différente de celle du jour, pour qu'elle serve à accuser les traits caractéristiques de cette dernière. Ses représentants sont morts ; les passions, les querelles de ces temps ne sont plus les nôtres. Elle a de ce chef, sur la littérature contemporaine l'avantage de pouvoir être lue avec calme et impartialité, sine ira et studio.

D'autre part cette littérature morte a des liens intimes avec la nôtre : les idées littéraires de notre temps, notre esthétique, sont l'œuvre lente des écrivains qui ont vécu dans le passé et fait de la langue un instrument artistique. « L'humanité, disait A. Comte, est composée en tout temps de beaucoup plus de morts que de vivants. » Ce sont ces morts qu'il faut fréquenter pour pouvoir juger avec indépendance et sûreté les vivants. « Le goût, dit Ricardou p. 187, n'arrive à être un juge vraiment compétent et ne mérite le droit de dogmatiser que si, grâce à la tradition, il est devenu humain et impersonnel. »

Non pas, bien entendu, que l'on puisse laisser le jeune homme

sans indications directrices sur la littérature contemporaine. Mais ces indications n'impliquent pas la lecture d'œuvres contemporaines. Celles-ci ne sauraient être lues qu'aux dépens des œuvres entrées dans l'histoire. Or ce sont ces dernières dont le collège doit assurer au jeune homme la connaissance la plus étendue et la plus sérieuse possible. Car, remarquons le bien, c'est au collège seulement qu'il les lira. Il n'y a pas lieu de craindre qu'il se désintéresse de la littérature contemporaine, et qu'une fois entré dans la vie il s'en tienne pour des délassements littéraires aux écrivains du passé. Jugeons-en par nous-mêmes ! Quand nous voulons nous délasser par une lecture, c'est à la littérature du jour que nous allons immédiatement ! C'est dans la nature des choses. Mais c'est une raison péremptoire pour que, durant les études moyennes, on s'en tienne à la lecture des écrivans disparus. J'ajoute que ce choix doit être limité aux meilleurs, parce que le temps des études moyennes est mesuré. « Désencombrons la littérature » a dit Brunetière. Ce choix doit de plus être adapté à l'âge des jeunes gens auxquels ces œuvres sont destinées.

La perfection d'une œuvre littéraire dépend de la forme et du fond.

Une forme artistique est nécessaire. Toute œuvre écrite en latin ou en grec n'appartient pas à la littérature, au sens traditionnel et restreint du mot. (1)

Le fond, cela va de soi, est la partie principale. Mais il importe de ne pas se méprendre sur le sens de ce mot. Le fond d'une œuvre littéraire, c'est, pour m'en tenir à la formule la plus simple, la somme des réalités qu'elle contient et qu'elle exprime. Or les réalités appartiennent à l'ordre divin, à l'ordre humain, au reste de la nature. Cette classification très simple des réalités donne en même temps leur hiérarchie. Les réalités divines sont supérieures aux réalités humaines, et celles-ci sont supérieures aux faits du règne animal. Mais il ne s'ensuit

(1) Cf. Verest. Manuel de littérature 3e éd. p. 1-11.

pas qu'une œuvre littéraire exprimant des faits qui concernent Dieu soit supérieure, par là même, à une autre œuvre consacrée à peindre l'homme ou la nature physique. A côté de pensées sur Dieu et sur la religion qu'une œuvre peut contenir, il y a des vues sur l'homme et sur son passé ; il y a des observations sur la nature. Tout cela constitue le fond d'une œuvre littéraire (1). Sans doute, je le répète, il y a entre ces objets une hiérarchie ; mais il est irrationnel de dénier un intérêt réel, élevé aux observations sur l'homme et sur la nature ; c'est de plus causer un préjudice grave à l'esprit des adolescents, à qui on impose des habitudes de juger étroites, en les accoutumant à faire de la religion la seule mesure de la valeur d'une œuvre littéraire. Si je ne me trompe, le grand reproche, le plus sérieux peut-être que l'on ait articulé contre le Moyen-âge, c'est d'avoir fait de la théologie et de la philosophie la norme de ses appréciations sur la valeur des sciences. Les tendances que je viens de signaler nous ramènent à cet esprit ou à quelque chose de voisin.

2. Au fond de cette erreur, et d'autres encore, il peut y avoir une confusion entre l'éducation et l'enseignement. L'éducation, c'est-à-dire en somme la formation de la volonté, est le résultat de toute la vie du collège. L'enseignement littéraire y coopère pour sa part, mais indirectement. L'objet du cours de littérature, c'est une œuvre littéraire donnée. Son but direct est de la faire connaitre et goûter avec son véritable caractère et sa valeur réelle. Directement, il s'adresse à l'intelligence, à l'imagination, à la sensibilité ; indirectement et secondairement, il contribue à l'éducation morale. Mais, on ne peut jamais faire violence à l'interprétation d'une œuvre pour agir sur la volonté des élèves.

(1) Cette vérité, élémentaire d'ailleurs, est exprimée sous des formes multiples dans le livre de Ricardou : *La critique littéraire*. Paris 1896, p. 120. « Les œuvres sont belles dans la mesure de l'humanité qu'elles font revivre en nous » p. 190. « Nous devons tenir notre âme ouverte à toutes les expressions de l'âme humaine, qu'elles soient dues à Sophocle, à Bossuet, à Hugo. »

L'analyse de la première bucolique peut donner un exemple de cette faute. Elle met en scène, dans le ménage de Tityre, des mœurs qui doivent être condamnées. Mais la morale courante, la morale légale et sociale du temps de Virgile les tolérait. L'auteur de la première Bucolique a donc pu les prêter à ses personnages sans les dégrader, sans s'abaisser lui-même et sans amoindrir son œuvre. Aucun de ses contemporains, pour lesquels il écrivait, n'y vit rien de choquant. Supposez que, pour former l'esprit chrétien des élèves et relever la littérature chrétienne, qui n'a nullement besoin de cette sollicitude excessive, j'attaque Virgile, en faisant abstraction du milieu moral et religieux où il a vécu (1) ; en fait, je sacrifie le but direct de mon enseignement, qui est de faire connaître et apprécier Virgile tel qu'il est, à un but secondaire et indirect, inspirer des sentiments chrétiens. Il me suffisait, pour faire l'éducation des jeunes élèves, de leur faire remarquer que Notre-Seigneur a relevé l'esclave de sa déchéance. St-Paul

(1) Cette erreur de jugement est ancienne. Au 17e siècle des critiques ne voulaient pas non plus que Virgile et Homère eussent pensé d'après les idées de leur temps. Un abbé Tarasson écrivait : « Quelle prétendue élégance de style peut réparer dans un poème ou la confusion perpétuelle du caractère des dieux et des héros, ou l'indécence grossière de leurs discours et de leurs actions ? » Critique étrange, qui voudrait imposer à des écrivains séparés de nous par 2000 et 3000 ans, les idées morales d'aujourd'hui ! Nous ne sommes plus au 17e siècle. La connaissance des littératures étrangères a élargi le goût. Certains critiques cependant, heureusement sans écho, en sont encore aux idées de l'abbé Tarasson. St-Evremont lui répondait : « Les vices du héros (Achille) ne retombent pas sur le poète. Homère a plus songé à peindre la nature telle qu'il la voyait qu'à faire des héros accomplis ; il les a dépeints avec plus de passion que de vertu. Tout est changé : les dieux, la nature, la politique, le goût, les manières. Tant de changements n'en produiront-ils pas dans nos ouvrages ? Si Homère vivait présentement, il ferait des poèmes admirables, accommodés au siècle où il écrivait... Concluons que les poèmes d'Homère seront toujours des chefs d'œuvre, non pas en tout des modèles. » STE-BARBE. *Virgile* p. 322 et 329.

proclama immédiatement l'égalité naturelle de l'esclave et de l'homme libre. Et le christianisme ne s'est pas borné comme le stoïcisme à une déclaration platonique ; le mariage de l'esclave a été élevé à la dignité de sacrement et déclaré indissoluble comme celui de l'homme libre.

Cette remarque très simple faite, je pouvais reprendre avec sérénité l'analyse littéraire, et faire apparaître ce détail tel qu'il est, comme un trait réaliste, sans plus, qui ne permet de tirer aucune conclusion ni pour ni contre la valeur morale du poète. Je suis allé plus loin, j'ai incriminé non seulement la morale antique, mais celle du poète. Je ne l'ai pu qu'en faisant violence à la nature des choses. Cela se paie tôt ou tard, dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique. Je doute que l'élève soit rendu meilleur par le zèle inconsidéré de son professeur.

3. Le but ne sera pas davantage d'apprendre des lois de la composition et du langage. Cette erreur, une des plus pernicieuses et malheureusement les plus fréquentes, confond le but de la lecture avec un de ses résultats et pas le plus important. M. Allard, professeur à Basse-Wavre, a consacré à combattre cette erreur deux très solides articles dans la *Vie diocésaine* 1907. Il est regrettable que de nombreux tirés à part n'aient pas assuré la diffusion de ce beau travail dans les milieux où ne pénètre pas la *Vie diocésaine*.

4. Dans la manière de présenter l'œuvre aux élèves, on évitera de la découper en tranches d'après un schéma abstrait correspondant aux différentes facultés de l'âme, l'intelligence, le cœur, la volonté, l'imagination. Cette méthode ne résiste pas à dix minutes de réflexion. Qui peut toujours déterminer à quelle faculté tel détail, tel aspect d'une œuvre s'adresse ? S'il est possible d'isoler les facultés en psychologie, il faut se rappeler que, dans l'être organisé, dans l'homme réel, elles n'agissent pas avec cet isolement et cette indépendance que nous créons pour la commodité de l'étude. Je ne doute pas

qu'à l'essai, cette méthode ne se révèle telle qu'elle est, artificielle, arbitraire jusqu'à la fausseté, et souverainement fastidieuse.

5. La meilleure méthode pour lire un livre au collège, j'ose dire la vraie méthode est celle qui découle de la nature des choses. Or il est dans la nature des choses qu'un homme cultivé lise un livre de littérature pour le connaître et pour le goûter. Qu'y a-t-il à connaître dans une œuvre littéraire? Deux choses : 1° son contenu ; 2° le genre littéraire qu'elle représente c'est-à-dire : *a)* les traits généraux du genre auquel elle appartient, et *b)* les traits particuliers qu'elle doit à son auteur. C'est là le but, que tout homme cultivé, qui n'est pas un styliste de profession, se propose naturellement. Pourquoi en imposerait-on un autre aux jeunes gens? Agir autrement, c'est faire violence à la destination naturelle de toute œuvre littéraire, quelle qu'elle soit. Comme toute œuvre d'art, elle est destinée à être comprise et goutée d'une manière désintéressée sans plus. Oublier cette destination, c'est abaisser une œuvre d'art et transformer un objet de nobles et pures jouissances en un instrument d'ennui.

Considérée dans ses grandes lignes, les seules qui doivent être données ici, la méthode est très simple. L'adolescent lit au collège, sous la direction de son professeur, comme il devra lire plus tard, s'il n'est pas spécialiste en littérature mais simplement un homme cultivé. Supposons donc un homme cultivé, qui veuille lire d'une manière sérieuse l'histoire de la campagne de Napoléon en Belgique par Thiers. Il ouvrira le livre, verra le titre, puis le nom de l'auteur. Supposons que ce nom lui dise très peu de choses. Naturellement, il se demandera 1° qui est Thiers? 2° quand a-t-il vécu? 3° quelle a été sa carrière? 4° comment a-t-il pu composer l'histoire de cette guerre? le tout afin de savoir s'il avait qualité pour traiter cette histoire militaire. Pour trouver ces renseignements, il recourra à une histoire littéraire. Dans celle-ci,

il omettra tout d'abord ce que le critique a écrit sur le talent de Thiers ; il se dira que la lecture de l'historien lui-même le lui révèlera bien mieux et bien plus utilement que l'histoire de la littérature. Il ira au texte le plus tôt possible. S'il est des mots qu'il ne comprend pas, il les cherche dans un dictionnaire ; des faits géographiques et historiques qu'il ignore, il recourt aux atlas, aux manuels. Quand il a lu un fragment d'une certaine étendue, il se recueille et revoit d'une manière synthétique ce qu'il vient de lire. Quand il a fini le livre, il l'embrasse d'une vue d'ensemble, classe les connaissances nouvelles acquises, puis constitue par la réflexion, au moyen des impressions reçues, des remarques faites, la personnalité littéraire, morale et politique de l'écrivain et il la juge.

Cet homme cultivé a en réalité pratiqué l'herméneutique des mots, des choses, du genre et du caractère individuel, que le vieux Boeckh a proposée il y a cent ans et qui se retrouve sous d'autres mots, mais exactement dans le beau livre de Ricardou. *La critique littéraire*, Paris 1896. Ce sont les principes que l'on trouvera appliqués dans l'étude qui suit.

6. Mon intention n'est pas de donner un exposé complet et didactique de l'analyse littéraire. Sinon je devrais parler des différents points de vue, dont Ricardou fait un si clair et si judicieux exposé dans son livre. Je crois devoir cependant appeler l'attention d'abord sur l'importance que j'ai attachée à la reconstitution du milieu historique. Je l'ai fait, non pas pour le plaisir de parler de l'antiquité et de la faire connaître, mais parce que c'est un moyen indispensable pour comprendre Virgile, ses sentiments religieux, ses idées littéraires, sa moralité, bref ce qu'il a aimé ou haï dans les différents domaines. « Pour comprendre les écrivains, nous devons nous placer à leur point de vue et non au nôtre. Il faut par un acte de désintéressement intellectuel, qui est la condition de l'impartialité, s'oublier soi-même, s'abstraire de soi pour ainsi dire, et se confondre quelque temps avec ces grandes intelli-

gences, dont on veut repenser la pensée. On l'a dit, comprendre c'est égaler. Le critique littéraire doit se garder d'un esprit de système qui, exagéré, serait la manie de l'exclusivisme, ne pas prétendre soumettre à un même idéal les œuvres d'individualités, d'époques et d'aspirations différentes (1) ». Ainsi comprise, l'herméneutique des auteurs anciens est un exercice sain entre tous (2). Elle oblige les jeunes gens à sortir de leur moi, à élargir leur esprit et à comprendre un monde et des âmes différentes des leurs. Toutes ces considérations ont été dites, et partant elles peuvent paraître banales. Je voudrais que des circonstances récentes n'aient pas rendu leur réédition nécessaire, comme d'ailleurs celles que je crois devoir ajouter sur la différence entre la valeur absolue d'une œuvre littéraire et sa valeur relative. J'appelle *valeur absolue*, celle qui résulte de la comparaison d'une œuvre avec les règles fixes, invariables de l'esthétique ; *valeur relative*, celle qu'elle a, mise en regard de l'esthétique de l'époque où elle a été composée. La critique littéraire ne peut négliger aucun de ces aspects. Mais l'appréciation de la valeur absolue est inévitable ; aucun professeur ne l'omettra jamais. Elle est d'autre part très délicate ; le professeur est exposé à prendre pour les règles éternelles, essentielles du beau littéraire, le goût de son temps. Les exemples de cette substitution et de cette erreur remplissent les histoires littéraires, et il n'est personne qui ne voie le grave préjudice qu'elle cause au goût des jeunes gens ; leur jugement, en matière de littérature en deviendra à la fois absolu et étroit.

Il est donc utile, je crois, d'insister ici sur la critique de la valeur relative. Celle-ci risque d'être omise, parce qu'elle exige des connaissances historiques sérieuses, en toute première ligne la connaissance des idées littéraires courantes au temps où a vécu l'auteur que l'on étudie. Elle n'a d'ailleurs que des avantages. Elle apprend aux jeunes gens à être

(1) Ricardou, *La critique littéraire,* p. 25.
(2) Cf. Ricardou, l. l. p. 161-163, p. 181.

modestes, réservés dans leurs appréciations (1). De plus, elle leur donne expérimentalement la connaissance de cette loi de la littérature, que toute œuvre littéraire est, pour une grande part, la résultante d'une civilisation, ce que Taine appelait la race, le milieu, le moment. Encore, elle leur montre que l'esthétique change, que d'autres époques, aussi brillantes que la nôtre, ont eu de la beauté une conception que nous n'avons pas (2). Ils en concluront que la nôtre changera aussi et par

(1) G. Lanson a sur la question traitée ici d'excellentes considérations dans *L'Université et la société moderne*, p. 115. « Le commentaire littéraire se fera largement, sans rhétorique exclamative, sans prétention de forcer le sentiment des jeunes auditeurs. Point de rhétorique surtout, ni de dogmatisme : n'offrons pas comme des modèles absolus les chefs-d'œuvre que seules les relations du temps et du milieu éclaircissent... En réalité, commentaire littéraire, commentaire moral, toute explication du contenu d'un texte doit prendre la forme d'une explication historique. Nous ne pouvons plus dans Virgile ou dans Cicéron offrir à nos élèves les lois éternelles du goût et de la création artistique. Nous ne pouvons plus qu'y chercher pour eux et leur faire découvrir la personnalité d'un écrivain, le génie d'une nation, le caractère d'une époque. Il faut leur faire comprendre qu'une tragédie grecque est le produit et le miroir d'une civilisation, mettre sa forme singulière en relation avec la religion, l'art et la vie des Grecs du ve siècle. *En lisant les poètes anciens, nous chercherons des rapprochements moins avec les poètes modernes, qu'avec les faits politiques et les œuvres d'art du même temps* ». Ces dernières lignes contiennent en résumé le programme de la seule méthode sensée et utile des comparaisons.

(2) Kroll, dans son bel article sur l'originalité de la littérature latine dans les *Neue Jahrbücher f. d. klassische Philologie u. Pädagogik*, 1903, XI, p. 13, cite des faits de plagiat et d'imitation, considérés comme licites par les anciens, tandis que nous les condamnerions. Puis il ajoute : « On voit par là que les conditions requises pour l'intelligence du siècle d'Auguste sont assez complexes et que, sans l'intelligence des idées littéraires alors en vogue, il n'est absolument pas possible de juger sainement cette poésie ». A la fin de son article, après avoir dit que les grands esprits, auxquels l'Allemagne doit sa renaissance littéraire au siècle passé, n'ont jamais abdiqué leur admiration pour la poésie romaine, il ajoute : « Cela doit nous mettre en garde contre de rapides condamnations. Avant de juger, on doit comprendre, et l'intelligence de beaucoup de poésies, en apparence simples et faciles, n'est pas possible sans la connaissance de nombreux supposés » p. 30.

conséquent qu'un artiste ne doit se lier au canon d'aucune école, mais bien chercher avec indépendance et sincérité de nouvelles formules de la beauté (1). Qu'il s'agisse de critique absolue ou relative, je serais surtout réservé pour prononcer un jugement défavorable (2), ou bien en effet l'œuvre est inférieure, ses défauts l'emportent sur ses qualités ; du moins le professeur la juge telle ; dans ce cas, qu'il la laisse et en choisisse une plus parfaite ; ou bien l'œuvre est belle, mais elle a des défauts, dans ce cas, je mettrais les qualités en lumière, et, sans nier les défauts, — ce serait un mensonge — je ne les ferais pas remarquer. C'est une expérience répétée dans des milieux très différents qui m'a conseillé cette pratique. L'auditoire de l'enseignement moyen se compose d'adolescents, qui reçoivent la première culture littéraire. Les types littéraires qui leur sont présentés sont les premiers qu'ils aient jamais considérés avec attention. Sans doute, ils ont la capacité fondamentale de sentir le beau ; en fait c'est du professeur qu'ils reçoivent l'impulsion ; c'est sur sa parole qu'ils admirent ou rejettent. Il arrive que le professeur leur découvre des beautés, là où ils n'avaient rien remarqué. C'est alors pour eux une surprise, joyeuse et saine; elle stimule puissam-

(1) Les très justes considérations de COURBAUT sur les arts plastiques s'appliquent aussi à la littérature : « Aujourd'hui, nous ne rapportons plus toutes les œuvres à un certain idéal à priori, dont on défendait à aucune de s'écarter, sous peine d'être jugée sévèrement ; nous ne les faisons plus passer toutes sous une règle fixe, canon qui servait uniformément à en mesurer la valeur. A l'esprit dogmatique, dans lequel on les étudiait, nous avons substitué l'esprit historique. Le goût s'est élargi, parce que nous nous rendons mieux compte de son instabilité perpétuelle, et que, quand nous le voyons aussi changeant, nous nous refusons à ériger le nôtre ou celui d'une époque particulière, en loi absolue de l'art. Avant d'exprimer notre jugement et plutôt que de prononcer des sentences inflexibles, nous cherchons à comprendre ; comprenant mieux, nous avons plus d'indulgence ». *Le Bas-relief romain à représentations historiques*, Paris 1899, p. 306.

(2) Cf. RICARDOU, l. l. p. 27-31.

ment à l'étude, à la lecture sérieuse et attentive des œuvres littéraires. Il en est tout autrement de la surprise inverse. L'étudiant, dans sa première lecture, a trouvé remarquable tel passage, et voilà que le professeur le condamne dans son analyse. C'est encore pour l'étudiant une surprise, mais celle-ci est désagréable et même malsaine. Elle lui enlève la confiance en ses propres forces, et, répétée, elle peut finir par le rendre sceptique, en lui donnant l'impression que telle chose est belle ou laide selon que le professeur la fait apparaître telle. L'adolescent des collèges et même l'étudiant universitaire qui n'est pas spécialiste en littérature, ne comprennent pas qu'on leur mette en main, pour les former à la littérature, des œuvres qui ne sont pas parfaites. Ma pratique personnelle est celle-ci : je signale les défauts, mais je les présente comme des traits de caractère, et encore j'évite d'y insister.

Il va de soi que cette réserve n'est pas de mise avec les étudiants en philologie, qui sont, eux, précisément des spécialistes. Pour eux, l'intérêt historique domine ; ils peuvent s'intéresser autant à une œuvre de second ordre qu'à une œuvre de premier ordre.

7. Dans le commentaire, j'ai développé plus que d'ordinaire l'herméneutique et les indications sur la lecture à haute voix. L'herméneutique consiste essentiellement dans l'explication de la pensée de l'écrivain. Pour y arriver, il faut recourir constamment à la grammaire et à la stylistique de l'auteur, à l'histoire littéraire, aux idées de son temps, aux institutions sociales, politiques et religieuses. Mais le moyen principal, celui avec lequel il importe de familiariser l'élève, c'est le contexte immédiat ou éloigné. Dans l'étude des auteurs anciens surtout, il est vrai de dire que la chose principale n'est pas le résultat, mais la manière dont on l'atteint. « La direction d'un bon professeur est ici d'une importance capitale pour l'élève. La même question peut être étudiée, le même livre peut être lu, mais tout dépend de la manière de

le faire. L'important n'est pas le résultat, mais la manière d'arriver au résultat. C'est la méthode qui fait le mérite d'un professeur (1) ».

Deux écrivains appartenant à des carrières et des milieux très différents ont proclamé l'excellence de cet exercice et affirmé que, sous ce rapport, rien ne pouvait remplacer les langues anciennes.

L'un est Th. Zielinski, professeur à l'Université de St-Pétersbourg. La 4e conférence de son admirable livre *La vie antique et nous* (2) est consacrée à montrer les avantages pédagogico-moraux et pédagogico-intellectuels de l'exégèse des auteurs antiques. Il faudrait la citer en entier. Voici ce qu'il dit p. 69 : « Tout écrivain qui mérite ce nom écrit pour être compris, sans explication, de ses contemporains cultivés. Le commentaire n'intervient que lorsque s'est transformé le milieu historique, dans lequel l'ouvrage dont il s'agit se comprenait de lui-même. Plus il s'est transformé, plus est utile la mission du commentateur. C'est pourquoi elle est si précieuse pour la littérature antique ; tandis que l'interprétation dans les classes, des écrivains contemporains, selon la remarque de Wundt, dégénère aisément en futilités. C'est aussi une des raisons, non l'unique, pour laquelle nous devons reconnaître la justesse de l'opinion exprimée par Goethe : « on n'étudie pas ses contemporains et ses rivaux, mais les grands hommes du temps passé dont les œuvres, depuis des siècles, ont acquis une égale valeur et une égale considération... On étudie Molière, on étudie Shakespeare, mais avant tout les vieux grecs et toujours les vieux grecs ».

Un autre professeur, G. Lanson, celui-ci historien de la littérature française et au fond peu sympathique à l'étude des

(1) Ces lignes sont extraites du beau livre de S. H. Butcher. *Quelques aspects du génie grec*, trad. par N. Wallez. Louvain, Uystpruyst 1909, p. 141.

(2) Traduit par E. Derume. Louvain, Uystpruyst 1909. C'est un livre que tout professeur devrait avoir lu et médité.

I m. Bouvin

Notes préliminaires

L'œuvre que nous étudions est une bucolique de forme dramatique, composée par un poète latin, Virgile. L'herméneutique ou, si l'on préfère, l'analyse littéraire, doit expliquer les pensées exprimées, de plus faire ressortir quatre traits distinctifs de l'œuvre :

1º c'est une bucolique ;

2º elle a la forme dramatique ;

3º c'est une œuvre latine : elle est non seulement écrite en latin, mais elle reflète le caractère de la littérature latine. C'est la partie la plus délicate à traiter du commentaire. La détermination et la mise en lumière de cette caractéristique générale sont le point culminant de l'histoire littéraire, et jusqu'ici elle ne l'a pas atteint. L'histoire des genres a été abordée sérieusement depuis quelques années seulement. En 1907, Heinze, dans son article *Die gegenwärtigen Aufgaben der römischen Litteraturgeschichte* (1), a insisté sur le but que devait poursuivre l'histoire de la littérature romaine et lui a tracé son programme. Quelques années auparavant des essais partiels et incomplets avaient été tentés. Voici ceux qui m'ont été le plus utiles. C'est d'abord un article de Kroll : *Unsere Schätzung der römischen Dichtung* (2), puis un discours de F. Leo. *Die Originalität der römischen Litteratnr*, Göttingen 1904. Le premier s'est efforcé de montrer l'influence de la rhétorique sur la poésie latine. Le sujet choisi par Leo est plus étendu, mais sa thèse beaucoup moins précise, quoique très juste. La litté-

(1) *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum und Pädagogik*, 1907. Bd 19, p. 161.

(2) *Neue Jahrb. f. d. k. Altertum u. Pädag.* 1903. vol. 11, p. 1 sq.

rature latine n'est pas, dit-il, une littérature d'imitation, mais de continuation ; elle n'imite pas, elle continue la littérature grecque. Celle-ci est une littérature originale, en ce sens qu'elle a créé tous les genres. Mais, ceux-ci une fois constitués par le travail de certains écrivains supérieurs, les auteurs acceptent l'œuvre de leurs devanciers, et ils la continuent en la marquant de leur génie propre. C'est ce qu'ont fait les Romains, surtout à partir de l'époque classique. Ils ne sont pas plus des imitateurs que les écrivains grecs, les créateurs de genres exceptés. Ils ont comme ceux-là reçu les formes littéraires, et ils les ont travaillées selon leurs tendances individuelles et nationales.

J'ai essayé de faire apparaître en une certaine mesure la couleur latine de l'églogue. La poésie pastorale latine dépend de celle des Grecs ; Virgile a utilisé les Bucoliques de Théocrite ; je l'ai montré à plusieurs endroits du commentaire et j'ai consacré à cette question un chapitre dans l'étude finale.



Mais à cette couleur grecque générale de l'œuvre sont mêlés des traits romains. Elle contient des faits empruntés à la vie politique, religieuse et sociale de l'Italie. Elle a de plus un but pratique, Virgile l'a composée pour défendre son bien menacé. Là se révèle l'esprit utilitaire des Romains (1). L'églogue y perd ; l'unité de la composition en est altérée. Un Grec, probablement, n'eût pas fait ce sacrifice. Le goût national romain est aussi plus réaliste, se plait plus aux réalités, que le goût des Grecs, même des Grecs de l'époque hellénistique. Cette disposition naturelle se manifeste clairement dans les arts plastiques de Rome, où le portrait et la représentation réelle dominent, mais elle n'est pas sensible dans la première églogue.

4° Enfin l'analyse doit faire apparaître le talent particulier

(1) Ce caractère général de la littérature latine a été mis en lumière par G. Michaut : *Le Génie Latin,* Paris 1900, qui s'inspire des idées de Taine et de Brunetière

de Virgile. Sur ce point les études ont été poussées beaucoup plus loin. On trouvera cités au cours du commentaire les ouvrages qui les contiennent. Je signale particulièrement ceux de Sainte Beuve, de Norden, Heinze, Roiron (1) et surtout, pour les bucoliques, la belle étude de Cartault.

Voici réunies les qualités particulières de Virgile, qu'un commentaire complet devrait faire ressortir.

1. Virgile appartient à une époque où la rhétorique formait la culture générale de tout homme cultivé. Virgile est en possession de cette culture générale, et en particulier de tous les moyens de donner à une pensée une forme artistique, tels que les avaient inventés et perfectionnés les rhéteurs grecs.

2. Il a lu abondamment les poètes grecs, et certains poètes latins antérieurs, tels que Ennius, Catulle, Lucrèce. Son imagination auditive d'une rare puissance conservait vivantes les impressions reçues. Cet aspect du talent de Virgile m'a paru d'importance secondaire dans un commentaire destiné à l'enseignement moyen.

3. Virgile, d'autre part, était un romain de naissance et de culture. A l'âge où il écrivit ses bucoliques, il avait une connaissance parfaite et un sentiment très vif des ressources de la langue latine et du vers latin ; il avait un sens admirable du rythme et des sonorités du langage.

4. Il joint à ces connaissances une inspiration poétique très puissante, capable de mettre en œuvre, sans en être embarrassé, tous ces moyens techniques. Inspiration, science du métier, érudition, tout cela se soutient et se fond dans son vers, si bien que l'analyse subtile seule parvient à les démêler et souvent est impuissante à le faire.

(1) SAINTE-BEUVE. *Virgile*, Paris.
SELLAR. *The roman poets of the Augustan age. Virgile.* Oxford 1883.
NORDEN. *Aeneis Buch* VI. Leipzig 1903.
HEINZE. *Virgils Epische Technik*, Leipzig 1903,
ROIRON. *L'imagination auditive de Virgile*, Paris 1908.
CARTAULT. *Etudes sur les bucoliques de Virgile.* Paris 1897.

5. Enfin Virgile avait un sentiment profond de la nature, capable de s'émouvoir à la vue des grands spectacles de la nature, mais accessible surtout au charme des paysages tranquilles et reposants, tels que ceux de la Lombardie au milieu desquels s'était passée son enfance. C'était en outre une âme douce, profondément humaine, très accessible à la pitié; mélancolique, mieux faite pour comprendre et peindre les douleurs humaines que de célébrer les joies de la vie.

Tous ces aspects du talent de l'âme de Virgile paraissent bien marqués dans la première églogue.

J'ai exposé ici avec quelque développement le but que j'ai en vue en composant le commentaire de la 1re églogue, afin d'en faciliter l'usage au professeur. Il va sans dire que ces notes préliminaires sont destinées au seul professeur. L'introduction consisterait en la seule et très courte biographie de Virgile. Les bucoliques n'ont pas besoin d'introduction spéciale, ni, à plus forte raison, chacune d'elles en particulier. Tout poème bien composé doit s'expliquer par lui-même.

Liste des éditions utilisées dans ce commentaire.

Editions critiques sans commentaires. RIBBECK. *P. Vergili Maronis opera apparatu critico in artius contracto iterum recensuit.* Vol. 1. Leipzig, 1894, — Edition classique, Leipzig 1906.

Editions anotées. LA CERDA. *P. Vergilii Maronis opera argumentis, explicationibus, notis illustrata.* Lugduni 1609.

FORBIGER. 3 vol. 2e éd. Leipzig, 1845. Notes en latin.

E. GLASER. *P. Vergilius Maro's Bucolica erklärt.* Halle 1876. Le même a composé une étude sur : *P. Vergilius Maro als Naturdichter und Geist.* Gütersloh 1880.

BENOIST. Edit. savante chez Hachette, Paris 1880.

KOLSTER. *Vergils Eklogen in ihrer strophischen Gliederung nachgewiesen mit Kommentar,* Leipzig 1882.

WALTZ. *Virgile. Les Bucoliques.* Paris Colin, 1893.

STAMPINI. *Le Bucolice di Virgilio. Parte 1ª Ecloghe 1-4.* Torino Löscher, 1905.

CONINGTON-NETTLESHIP-HAVERFIELD. *The Works of Virgil with commentary.* Vol. 1. 5e édit. London 1898.

LADEWIG-SCHAPER-DEUTICKE. *Vergils Gedichte erklärt. 1. vol. Bucolica und Georgica.* 8e éd. Berlin 1907.

1re Partie. — Commentaire analytique.

Titre. — Les manuscrits de Virgile appellent chacune de ces poésies en particulier *ecloga* — et leur ensemble *bucolica*. Le premier nom, *ecloga*, étymologiquement signifie un choix. A l'époque impériale, dans la langue littéraire, il désigna tout petit poème, tels par exemple, les épodes d'Horace. Ce n'est pas le nom que donnait Virgile à ses petits poèmes ; il les appelait *bucolica ;* nous le savons par Servius. Le titre d'*ecloga* leur a été appliqué par les critiques du temps (grammatici), et assez tôt ; car Suétone semble l'avoir déjà employé (1). *Bucolica* désigne donc l'ensemble des dix pastorales. Il est dérivé de βούκολος, gardien de vaches (2). Je ferais remarquer que les deux mots *ecloga* et *Bucolica* sont grecs. Il n'y avait aucun terme correspondant en latin ; c'est que la chose, c'est-à-dire, la poésie pastorale n'existait pas encore dans la littérature latine. Ce genre en effet est d'origine grecque. Le premier qui l'ait cultivé est Théocrite, poète grec, probablement Syracusain, qui a vécu de 310 à 245. Nous constatons sur ce point comme sur un grand nombre d'autres, que les Latins ont reçu des Grecs leur civilisation.

Virgile est le premier qui ait composé des bucoliques en langue latine, c'est donc lui qui a transporté à Rome ce genre de poésie. Cette circonstance donne à ces petits poèmes une im-

(1) Cf. PAULY-WISSOWA. *Real-Encyclopädie* au mot *ecloga* p. 1931.

(2) Ce sont les grammairiens grecs qui ont donné ce nom à celles des poésies de Théocrite où paraissent les bergers ; le terme générique par lequel ils désignaient l'ensemble des poésies du même écrivain est 'ειδύλλια, d'où est venu notre mot *idylle*. Cf. COUAT. *Poésie Alexandrine,* Paris 1882, p, 395. sq.

portance capitale pour toute notre histoire littéraire. C'est par Virgile seul que tout le Moyen-Age et même une grande partie des temps modernes eurent connaissance de la poésie pastorale (1).

Je puis encore remarquer combien tard ce sentiment s'introduisit à Rome. Il faut conclure que le sentiment de la nature n'était pas inné dans les Romains, positifs, gens d'affaires et politiques. C'est par la littérature que ce sentiment naquit et se développa en eux. De par son origine, il eut toujours quelque chose d'un peu artificiel (2).

Après le titre, les deux noms *Tityrus, Meliboeus.*

Ce sont deux noms grecs (3). Le premier figure dans les idylles de Théocrite. *Meliboeus* est entr'autres le nom du berger qui trouve Œdipe exposé. Ceci accuse avec plus de netteté encore le caractère de la poésie Virgilienne que je signalais plus haut. Le nom des deux personnages autorise la supposition que Virgile a fait des emprunts à la poésie grecque, en particulier à la poésie de Théocrite.

Nous n'aimons pas aujourd'hui les écrivains qui en imitent d'autres; une qualité précieuse entre toutes à nos yeux pour un écrivain, c'est l'originalité. Les anciens n'ont pas eu tout à fait les mêmes idées que nous sur ce point. Prenons garde de tout juger à notre point de vue et de vouloir que nos idées en littérature aient été celles des autres peuples. Toute la lit-

(1) Cf. Cartault, l. l., p. 56. Schanz. *Geschichte d. römischen Litteratur.* München, 1899. 2e Th. I. p. 30. Pauly-Wissowa. l. l. au mot *bucolica*, p. 1010.

(2) Cf. Huit. *La philosophie de la nature.* Paris, 1901, p. 128 et suiv. Nous recommandons la lecture attentive de ce livre aux professeurs.

(3) Je m'en tiendrais à cette indication et n'aborderais pas la question de l'étymologie de ces deux noms ; elle n'a qu'un intérêt purement linguistique, absolument étranger à l'intelligence de l'églogue. Les professeurs que cette question intéresse pourront trouver des renseignements dans les grandes éditions de Benoist, Coninghton et aussi dans Wendel, *de nominibus bucolicis* dans *Jahrb. f. Klass. Philol. suppl.* Bd 26. 1901, et la revue *Atene e Roma* IX. p. 250.

térature latine a cherché ses modèles, à peu de choses près, dans la littérature grecque. Cela n'apas empêché les écrivains romains d'être originaux (1). Je m'en tiendrais à cette seule remarque pour le moment.

1-5.

Si c'est la première œuvre de Virgile que les élèves étudient, je la partagerais en trois fragments, 1-25, 26-45, 46 à la fin. Chacun de ces fragments forme la matière d'une préparation pour l'élève. Préalablement, je résoudrai rapidement les difficultés trop grandes pour des débutants, de façon que le lendemain un étudiant moyen puisse fournir une traduction correcte, où je n'aurai que des nuances à corriger.

Le lendemain je fais traduire les 25 vers rapidement, sans aucune autre interruption que les corrections de sens indispensables. Puis commencera l'interprétation. Je rappelle que le but de celle-ci est très naturel : faire connaître l'œuvre telle qu'elle est : 1) une bucolique ; 2) dialoguée ; 3) portant l'empreinte de la culture romaine et 4) du talent personnel de Virgile.

Je fais d'abord moi-même une lecture expressive des cinq premiers vers. Je tâche de marquer par le ton de ma voix l'étonnement douloureux de Mélibée proscrit, fugitif, en présence de la flânerie insouciante de Tityre (2). J'accentue *tu* ... *nos*, *nos* ... *tu*. Entre les vers 3 et 4, je mets une pause, le temps de pousser un soupir, puis je reprends, en accentuant le ton de surprise, les vers 4 et 5.

Puis j'interroge. Quel sentiment ai-je marqué par mon ton de voix ? R. L'étonnement et la douleur. Est-ce bien le sentiment prêté à Mélibée par Virgile ? Prouvez-le ? R. C'est bien

(1) Je développerai cette idée dans un chapitre final.

(2) Coninghton a très bien compris l'état d'âme de Melibée dans son commentaire.

ce que marque l'opposition entre *tu* ... *nos* répété. Voyez d'ailleurs le v. 11. Puis, je me suis arrêté après le v. 3. Pourquoi? R. C'est que Mélibée répète, mais dans l'ordre inverse, les deux pensées qu'il a exprimées dans les vers 1 à 3. Quand on se répète, c'est que l'on a une raison de le faire. Quelle peut être celle de Mélibée? R. Nous nous répétons, quand nous rencontrons une dénégation ou bien au contraire une marque d'adhésion qui nous encourage. Ici il est probable que Virgile a supposé qu'après ces trois premiers vers, Tityre fait un geste de suprise d'entendre Mélibée. Cette attitude et ce sentiment est plus conforme au caractère général de Tityre, me semble-t-il, qu'une marque silencieuse de commisération, telle que par exemple, un hochement de tête, un geste de la main. En tout cas, Virgile a supposé quelque chose, une scène muette, très courte naturellement, un éclair, entre les deux tirades.

Mélibée reprend la même pensée. L'ai-je dite sur le même ton ? R. Non avec plus d'énergie. Est-ce que cette énergie est dans le texte ? Oui. En effet au lieu de *linquimus* du v. 3 on lit au v. 4 *fugimus ;* comparez ce verbe avec son régime : il forme avec lui un douloureux contraste. Le *musam meditaris*, exercice matériel, est exprimé maintenant sous une forme qui marque le plaisir qu'il procure : *formosam ... silvas.*

Quelle est la situation dans laquelle Virgile a mis ses deux personnages?

I.) Celle de Tityre. LIEU. *Sub tegmine patulae fagi.* La 2e buc. 3e vers nous dit que *fagus* était un arbre au feuillage épais ; le premier livre des Géorgiques 173 ajoute qu'il était élevé et servait à fabriquer des charrues. L'interprétation tradionnelle y voit un hêtre (1). Servius parle d'un *arbor glandifera* qui fait penser à une sorte de chêne, et le texte de Pline, *Hist. Nat.* 16.6 parle aussi d'un *glans fagea*, aimé des porcs. Cer-

(1) GLASER dans son édition p. 28 dit *hêtre rouge*, sans donner aucune preuve. CONSOLI. *Neologismi botanici nei carmi bucolici e geogici di Vergilio.* Palermo 1901 p. 29, dit *faggio*, sans plus.

tains modernes se basant sur des particularités de la flore italienne moderne, ont interprété le mot dans le sens d'un chêne (1). Je regarde le sens de hêtre comme plus probable. D'abord les chênes sont cités au v. 17, et là ils sont appelés *quercus*. Il n'est donc pas probable que *fagus* désigne la même chose. De plus notre interprétation concorde avec les textes de Servius et de Pline. Les hêtres en effet produisent une sorte de gland, les faines, que mangent les porcs.

Ce hêtre ne se voit plus dans les plaines en Italie, mais seulement sur les hauteurs au delà de 1000 m. Ce texte et d'autres nous apprennent qu'au temps de Virgile il y en avait aussi dans les plaines (2). C'est une preuve que depuis lors l'on a déboisé.

Position. *Recubans*. (*Re* en arrière) à demi couché. Plus bas *lentus*. Le sens premier *lent* n'est pas admissible ici : Tityre est plus que lent. L'emploi de cet adjectif est ici une atténuation de la pensée, comme le serait celui du verbe *flâner*. Servius dit *otiosus*. Ces fins de *lentus* se rencontrent ailleurs encore. Liv. XXII. 14. *Hannibalem lenti spectamus*. *Aeneis*. 12.237. Chez les peuples du Nord, cette attitude témoignerait d'une complète paresse et d'une insouciance égale. Pour les peuples du Midi, à l'époque de Virgile, elle est, du moins à la campagne, une des formes du bonheur (3). C'est le motif pour lequel Mélibée s'en étonne et le fait remarquer.

Moment. *Umbra*. C'est donc à une saison et à une heure du jour où la chaleur est encore intense dans la Lombardie.

Que fait-il ? *Silvestrem tenui musam meditaris avena* et au v. 5. *Formosam, etc*.

(1) Cf. Cartault l. l. p. 478 n[e] 3.

(2) Cf. Kiepert. *Lehrbuch der alten Geographie*, Berlin 1878, p. 379. Une traduction française existe. Nissen. *Italische Landeskunde*. Berlin 1883, I, p. 432.

(3) On trouvera de nombreuses citations dans Fulvius Ursinus. *Virgilius collatione scriptorum graecorum illustratus*. Leovardia 1747 et dans le commentaire de La Cerda.

Il se sert d'une *tenuis avena*. *Avena* est un nom générique désignant un certain nombre d'herbes inutiles. Ou s'en servait, le texte le dit, pour faire des pipeaux. Mais les pipeaux peuvent varier de grosseur. Cet usage de la plante ne la détermine donc pas. Mais des glosses la définissent *arundo agrestis;* elle est donc distincte du roseau des marais. Virgile, Aen. I. I. lui donne l'epithèse de *gracilis* et ici même, celle *de tenuis*. Elle est souvent jointe au *lolium*. Nous devons donc la chercher parmi les graminées. L'avoine folle que propose Glaser peut être admise. C'est une plante de 0,60 m. à un mètre de haut; le diamètre moyen de ses tiges est de 0,005 ; elles sont plus larges à la base.

Faut-il entendre la flûte à 7 tuyaux, la syrinx ou le chalumeau à un tuyau? D'abord je ne vois aucune raison pour écarter le sens de syrinx, comme le fait Cartault p. 484 et suiv. Le terme propre pour désigner la syrinx dans les bucoliques est *fistula* (1). Or, dans l'églogue 10e, *fistula* du v. 34 est remplacé au v. 5 par *avena*. Le singulier *calamus* du v. 10 n'est pas une difficulté ; ce peut être un collectif, comme 2.34. De plus nous avons deux raisons positives d'admettre le sens de syrinx ; la première c'est que partout où le sens est clair (2), c'est celui de syrinx qui apparaît; la seconde, c'est la signification que lui donnent les glosses III, 566.64 (3). Quant à sa forme, cf. BAUMEISTER. *Denkmäler der klassischen Altertums*. München 1888. Ir vol, p. 557 et les manuels connus de Goyau, Rich, Fougères.

Tenui. On n'a aucun motif de voir dans ce mot autre chose qu'une épithète descriptive de la minceur des tuyaux composant la syrinx. Au v. 8 de la 6e buc. il a bien le sens de *petit, modeste, humble* ; le contexte l'exige; mais ce n'est pas le cas ici.

(1) cf. *Buc*. 2. 36, 3.25.

(2) cf. les citations dans Cartault l.l.

(3) Il s'agit du *Corpus glossariorum latinorum* édité en 5 volumes par Loewe chez Teubner à Leipzig. — RIBBECK dans *Geschichte der römischen Dichtung*. Stuttgart 1889, II p. 31 interprète comme nous. Une traduction française de cet ouvrage existe.

Ce mot en somme n'a pas de signification particulière dans la bouche de Mélibée. Pourquoi donc Virgile l'a-t-il employé? Comparons les deux compléments de *meditatur : silvestrem musam, tenui avena*. Ils sont symétriques ; si *tenui* était enlevé, cette symétrie serait rompue. La recherche de la symétrie ne serait-elle pas l'explication de la présence de *tenui*? L'étude générale du style de Virgile confirme cette hypothèse. Cf. le chapitre final sur le style.

Sur sa syrinx, *meditatur*. Le mot, par sa signification originaire, exprime un acte intense mais silencieux de la pensée. Ce ne peut être ici un acte silencieux, puisque Tityre s'exerce sur un instrument. Or, *Lydia* 6 on lit *mea submissa meditatur carmina lingua*, où il a évidemment le sens de *composer*. Ce sens convient très bien à notre passage. L'application de ce mot à la composition est une nouveauté introduite par Virgile. Peut-être a-t-il traduit le mot grec μελετᾶν employé par les Grecs à propos de la musique (1).

Musam silvestrem. Les muses sont des divinités féminines. Montrer des représentations ; il y en a dans les collections Bruckmann et Seemann. A cause d'*avena*, on doit comprendre la muse de la musique. Cette métonymie est d'origine savante (2). Virgile la tient de la lecture de Théocrite et peut-être aussi de Lucrèce (3). Elle manque de couleur locale dans la bouche de ces bergers sans culture.

Silvestrem ne peut avoir d'autre sens que celui de : *qui convient aux silvæ*. Or celles-ci, on va le voir, sont par définition dans l'antiquité le théâtre de la poésie pastorale. Donc *silvestrem* peut avoir le sens de *pastorale*. Il est synonyme, semble-t-il, de *agrestis... musa* à l'égl. 6.8.

L'idée de *silvestrem* et de *musam* est exprimée d'une manière plus précise au vers 5e. *Formosam resonare doces Amaryllida silvas*.

(1) Cartault 1.1. p. 489.
(2) Cartault 1,1. p. 488.
(3) 4. 508 où se lit la même métonymie *silvestris musa*.

L'interprétation proposée par G. Ramain dans la *Revue de Philologie* 1898 p. 170-176, très ingénieuse d'ailleurs, n'a plus qu'un intérêt historique. P. Thomas, professeur à l'Université de Gand, avec d'autres, a fait valoir contre elles de solides objections dans le *Bulletin de la Société pour le progrès des études philologiques et historiques* 1899 p. 72 sq. Elle n'a pas résisté. Cela n'empêche que grammaticalement, deux constructions sont possibles, et que c'est un excellent exercice d'herméneutique pour les élèves de les discuter.

On peut donc construire : *doces Amaryllida resonare silvas* : *tu apprends à Amaryllis à faire résonner les bois.* Dans ce cas, Amaryllis est présente à la scène, et Tityre lui donne une leçon de syrinx. Je puis aussi construire : *doces silvas resonare Amaryllida : Tu apprends aux bois à répéter le nom d'Amaryllis.* Celle-ci n'est pas présente ; *doces* est pris dans un sens figuré ; *resonare* a le sens de *répéter.*

Le contexte immédiat fournit un argument décisif en faveur de la seconde interprétation. Les cinq premiers vers se divisent en deux séries qui se correspondent. *Nos patriam fugimus* correspond à *nos patriae fines etc,.. arva.* Donc *tu, Tityre,* etc. des vers 4 et 5 correspondent aux vers 1 et 2. Or, dans les vers 1 et 2, il n'est pas question d'un chant ou d'un air de syrinx exécuté par Amaryllis sour la direction de Tityre. C'est Tityre qui joue de la flûte, et il est seul. Des deux interprétations possibles des vers 4 et 5, il faut prendre celle qui s'harmonise avec ce seul sens possible et clair des vers 1 et 2, c.-à-d. la seconde.

Le second argument touche à une question de vocabulaire et de grammaire. Si l'on admet la seconde interprétation, *resonare* doit avoir le sens de *répéter après vous*, et il est construit avec l'accusatif d'un nom de personne. Or, jusqu'à Virgile, *sonare* avec un nom de personne a le sens de *faire entendre* ; ainsi *sonare hominem,* c'est faire entendre la voix d'un homme, un son humain. Seulement, il y un autre passage dans Virgile où *sonare* a certainement le sens que nous lui donnons ici et se

trouve construit avec l'accusatif de la personne. C'est *Buc.* 2. 12 et 13. *At me cum raucis... sole sub ardenti resonant arbusta cicadis : les halliers répètent ma voix en même temps que les cris de la cigale.* Pour n'importe quel auteur, cet argument serait très puissant ; pour Virgile, il est absolument décisif, à cause d'une habitude intellectuelle inconsciente qui semble le distinguer. Elle a été mise en lumière tout récemment par Roiron dans son livre tout-à-fait remarquable sur l'imagination de Virgile. Voici, sur le point particulier qui nous occupe ici, le fait général signalé par lui p. 22 et suiv. Quand Virgile a élaboré une fois l'expression d'une image, cette première forme se grave avec ses éléments principaux dans son esprit, — le sens nouveau de certains mots, les associations nouvelles, les figures de mots et de pensées — si bien que, dans l'expression de concepts semblables, les formes verbales employées une première fois se réveillent plus ou moins inconsciemment dans son imagination et s'imposent à lui pour subir un nouveau travail intérieur qui les transforme plus ou moins profondément ; mais jamais cependant les traces de la première élaboration ne disparaissent (1). Telle est la thèse générale de Roiron ; je la crois vraie. La conséquence est que, dans l'interprétation d'un passage de Virgile, l'on peut recourir aux développements similaires ; on y trouvera presque certainement des expressions correspondantes, des réminiscences reconnaissables de la forme antérieurement élaborée.

Dans le cas qui nous occupe, la Buc. 2 a été composée antérieurement à la première, et la ressemblance des pensées et des expressions est bien apparente. Il s'agit d'un écho des deux côtés ; le verbe *sonare* est employé dans les deux passages :

(1) Tout le livre de Roiron est à lire. Je renvoie ici en particulier aux pages 33-35. A la p. 109, il dit : « La mémoire de Virgile est extraordinaire, son invention verbale très limitée ; ou si l'on préfère cette formule : l'invention verbale chez Virgile est toute faite de réminiscences, réminiscences multiples d'ailleurs et infiniment renouvelables par groupements mobiles ».

silvae dans la 1re a pour correspondant *arbusta* dans la 2de; à *me* de la seconde répond *Amaryllida* de la première.

Il s'agit maintenant de comprendre la pensée de Virgile, quand il écrit *formosam Amaryllida*. Virgile veut-il dire que le nom d'Amaryllis seul est prononcé par Tityre, ou bien pense-t-il à des couplets sur elle ? Ces deux interprétations sont discutées par Roiron p. 368-378.

1re interprétation. *Formosam Amaryllida* peut être l'équivalent en style indirect d'un vocatif en style direct. Ce vocatif est alors l'appel érotique *Formosa Amarylli !*

2de interprétation. L'accusatif *form. Am.* est une forme abrégée de l'expression plus longue *nomen formosae Amaryllidis*. Alors il ne s'agit plus d'un appel érotique, mais d'un couplet sur Amaryllis.

Je regarde la première comme beaucoup plus probable, d'abord à cause de deux bucoliques antérieures à la première, La 6e v. 44 représente les Grecs appelant Hylas à haute voix *ut litus : Hyla, Hyla omne sonaret*. On lit aussi dans la 5e v. 64 *Ipsa sonant arbusta « Deus, Deus, ille Menalca »*. La seule différence est que nous avons ici le style direct.

Une 2de raison, c'est que, si l'on admet la 2e interprétation, il faut dire qu'entre les deux ritournelles de flûte, Tityre compose une sorte de couplet poétique. Or le 2e vers, dont le 5e reproduit certainement la pensée, semble exclure l'idée d'un couplet, d'un poème, et faire de la composition musicale la partie dominante, presque exclusive de l'occupation présente de Tityre.

Comme on l'a lu, je crois que *formosa* fait partie de l'appel érotique prononcé par Tityre. Cet adjectif, en effet, est fréquent dans les appels érotiques semblables *Buc.* 3, 79 *Formose Iolla ;* 2, 17, 45 *Formose puer ;* 7, 67 *Formose Lycida.*

Nous allons maintenant marquer la nuance particulière du verbe *resonare* dans Virgile. Ce nous est facile, après la fine et pénétrante étude que lui a consacrée Roiron p. 377-381.

Re marque évidemment le retour d'un son. Le cri *Formosa Amaryllis* frappe les bois, qui font écho, résonnent à leur tour et renvoyent la voix de Tityre renforcée de leur propre résonnance. De l'ensemble des passages réunis et étudiés par Roiron, il apparaît que *resono* exprime toujours chez Virgile un son formé de notes élevées et intenses. Seulement cette intensité peut être relative. Un son faible en soi peut, à cause du silence au milieu duquel il se produit, acquérir une forte résonnance. Les bois sont naturellement silencieux; l'allusion aux bois montre que le poète a eu en vue cette intensité relative. De plus, si le son est fort ou, ce qui revient au même, s'il se détache vivement dans le silence, il remplira un vaste espace. L'ampleur de l'espace retentissant se marque de différentes manières, entr'autres par un pluriel intensif, comme *silvas* (1).

D'après tout ce que nous avons dit, Tityre s'amuse, entre deux ritournelles de syrinx, à faire dire par l'écho du bois « *Formosa Amaryllis* ». Cet amusement est classique parmi les bergers des bucoliques. Cf. *Buc.* 5.64, 6.4.

Amaryllida est un nom de femme emprunté à la langue grecque. La forme, racine et flexion, en est tout à fait grecque. Ce mot est une nouvelle preuve du lien étroit que Virgile conserve avec la poésie pastorale grecque.

Le contexte montre que c'est une femme aimée de Tityre. Plus loin sa condition se précisera.

II) Situation de Mélibée.

Il apparait comme un paysan forcé d'abandonner, en hâte et la mort dans l'âme, sa propriété et son pays. Le sentiment douloureux de Mélibée se révèle jusque dans les mots choisis.

Arva (ar-a-re) sont des champs en pleine culture, dont

(1) Cette dernière remarque est extraite de Roiron p. 378. Ailleurs p. 459 et suiv., il démontre que Virgile a été beaucoup plus sensible à l'intensité des sons qu'à leur timbre.

Mélibée apprécie la valeur. L'épithète *dulcia* exprime l'attachement du laboureur pour ses terres. Plus loin *patriam fugimus*. Les deux éléments de cette expression forment un douloureux contraste. Est ce que *patriam* est vrai ? Si Mélibée ne doit pas quitter l'Italie, *patriam* n'est pas matériellement vrai, mais il l'est moralement. Il rend admirablement le caractère local, étroit du patriotisme du paysan pour lequel la patrie, est avant tout, exclusivement même, sa terre et sa ferme. Je rappellerais ici le Guillaume Tell de Schiller. Mais, par les vers 64 et suiv., on voit qu'il croit réellement devoir quitter l'Italie.

A ce moment-ci il est arrêté devant Tityre. Il passait devant lui, et tout à coup, à l'improviste, il l'a aperçu.

Après cette explication analytique, je pose quelques questions générales, conformes au plan esquissé à la p. 1.

1° Virgile nous transporte-t-il dans un milieu pastoral? Oui, le paysage est bien campagnard. Le sentiment de Mélibée, l'amour de ses terres l'est aussi. Tityre joue de la flûte : peut-être l'habitude en existait-elle à ce temps-là en Italie. Mais il est remarquable que c'est le plaisir ordinaire des pâtres de Théocrite. C'est de là que probablement Virgile à tiré ce motif. Il en est de même des tendances amoureuses.

2° Mais la bucolique a la forme d'un dialogue.

Le lieu de la scène est défini dans une certaine mesure, on connaît le nom d'un des interlocuteurs.

Est-ce que le drame est noué ? Oui, partiellement. On voit deux hommes dans une situation et un état moral absolument différents. Cette opposition excite l'intérêt.

3° Je commence à initier les élèves au style Virgilien.

Phrase. Je ferai remarquer que toutes les propositions sont indépendantes et non liées. En prose, très probablement, nous aurions ici une phrase composée d'une proposition subordonnée introduite par *dum* et d'une principale. Virgile

préfère la coordination à la subordination. En cela, il a créé la phrase poétique latine.

Symétrie. Les cinq vers contiennent deux grandes divisions qui se correspondent. Chacune d'elles comprend deux membres, *tu* ... *nos*, *nos* ... *tu* (1). Dans le premier la correspondance des deux termes est rendue plus sensible par l'homoioteleuton *arva*, *avena* placés tous deux à la fin du vers (2).

Hyperbate. Cf. pour la définition de cette figure le chapitre final ; *patulae* et *fagi* sont séparés et placés chacun dans une des deux moitiés du vers. De même *formosam*... *Amaryllida.* Même phénomène au v. 2 et de plus les mots de même nature sont rapprochés et opposés *silvestrem tenui.*

Sonorités. Nous avons déjà signalé l'homoiteleuton. Les vers 3 et 4 ont un ton un peu plaintif à cause de la multiplicité des syllabes en i (3).

6-10.

Les vers traduits le professeur en fait la lecture.

Celle-ci devra satisfaire à une double exigence :

1° Elle devra faire sentir avec discrétion les nuances du rythme.

a) la répétition de *ille*, *illius*, *ille*, dont le 2e vient après la césure bucolique, le 3e au commencement du vers. Cf. le ch. final.

b) l'homoioteleuton des mots *deus* aux v. 6. 7. et du mot *agnus* au v. 8. Dès le vers 6, *deus* placé après la césure ; il commence le 2d hémistiche ; dans le v. 7, il finit une division du vers ; *agnus* finit le v. 8. Cf. le ch. final.

c) l'allitération de *ille*, *ipsum* du v. 9, l'un commençant le vers, l'autre le finissant.

(1) Cf. le chapitre sur les *Particulariiés du vers et de la phrase.*
(2) *Ib.*
(3) *Ib.*

d) on marquera le laisser aller, le relâchement du rythme dans le vers 7 à cause de la césure trochaïque *ille* et de la césure bucolique, et surtout dans le vers 9 qui contient trois césures trochaïques et une ponctuation à l'intérieur du cinquième pied.

2° Elle devra aussi rendre le sentiment qui inspire Tityre ; elle sera donc l'analyse vivante de la forme dramatique donnée à la bucolique.

Commençons par déterminer quel est ce sentiment.

O Meliboee. Cette exclamation peut exprimer des sentiments variés. Or le *non equidem invideo, miror magis* du v. 11, qui commence la réplique de Mélibée, semble indiquer que Tityre a laissé voir quelque froissement. Ce sentiment se comprend, si l'on se reporte aux paroles de Mélibée. En somme, l'étonnement douloureux qu'elles manifestaient pouvait être interprété par Tityre comme un reproche de se livrer à la joie au milieu de la désolation universelle. Tityre lui a riposté sur un ton un peu vif. « Mon bonheur ne mérite pas votre étonnement : il m'est venu d'un dieu ! » Ce caractère un peu vif de la riposte, ce ton d'homme froissé s'exprime dans l'exclamation : *O Meliboee* ; il faut le rendre sensible dans la lecture. On accentuera de la même manière *deus*, sur lequel la césure oblige de reposer la voix. A partir de *namque*, le ton est celui d'un homme qui proteste de sa reconnaissance. Accentuer *ille, deus* sur lequel la voix s'arrête naturellement, *illius,* l'expression poétique *imbuet agnus*. Dans les vers 9 et 10, le ton, toujours attendri, est plus amical. On accentuera *ille* avec énergie encore, mais on dira avec simplicité, en y appuyant cependant, *ut cernis* et *quae vellem*.

Cette lecture est nécessaire, mais elle n'aura son plein effet, que si, par des questions bien posées, le professeur fait remarquer aux élèves les nuances de sentiment qu'il a voulu rendre.

La lecture faite, expliquée et peut-être répétée, le profes-

seur donnera la suite des idées. Elle consistera ici à montrer le lien logique de *namque... agnus* avec ce qui précède : Tityre ne donne aucun motif, mais reprend, en l'accentuant, le titre de *deus* qu'il a donné à Octave.

Le petit drame qu'est la bucolique, va complétant ses données. Nous apprenons le nom du 2[d] personnage, Mélibée, l'intervention d'un haut personnage qui a sauvé Tityre de la spoliation. Le cadre champêtre se complète aussi : devant eux pâture un troupeau de vaches.

Puis je commence l'interprétation de détail.

Otia. Le pluriel peut être amené par la métrique. Le singulier en effet n'est pas possible dans un hexamètre dactylique. Il est clair pourtant que l'emploi du pluriel renforce l'idée.

Namque, d'après la suite des idées, n'est pas explicatif, mais confirmatif. Nous mettrions en français *oui*.

Illius. La pénultième est brève comme *Georg.* 1, 49. *Aen.* 1. 16, 6. 670.

Aram imbuet agnus. Je dois suppléer par la pensée le mot *sanguine*. De plus *imbuet* qui signifie *imbiber*, *pénétrer dans,* est hyperbolique. Enfin *agnus* est le tout pour la partie. Tous ces éléments se réunissent pour faire de l'association de ces trois mots une expression appartenant au style élevé. Il est possible que Virgile l'ait employée, parce qu'elle lui paraissait concorder par sa dignité avec la vénération attendrie qui anime Tityre. Mais il a pu aussi être inspiré par le souvenir d'un vers de Théocrite. *Epigr.* 1.5 (Deuticke).

Ab ovilibus se rattache immédiatement à *agnus*. C'est un tour concis, dans lequel *ab* exprime l'idée de *sorti de*. Cette construction éveille l'image de l'animal sortant pour le sacrifice, ce que ne ferait pas le simple génitif, cf. encore 53, *Georg.* 2. 243, 3. 2, *Aen.* 1. 160.

Agnus. Il ne lui offre pas une vache, bien qu'il en ait. L'agneau est le sacrifice des petites gens comme lui. Tibulle 1. 1. 21.

Le sentiment dominant est la vénération profonde, inspirée par une reconnaissance ardente. Je ferais remarquer d'abord que Tityre ne nomme pas son bienfaiteur autrement que par le terme général *deus*. La vénération peut inspirer naturellement cette réserve. Nous concevons très bien que certaines personnes aient cette délicatesse de regarder comme une profanation de prononcer le nom de la personne qu'elles vénèrent. Dans l'antiquité, la pratique de certains cultes la leur rendait plus familière. Dans plusieurs cultes mystérieux, il était défendu de prononcer devant les profanes le nom de la divinité que l'on y vénérait. Mais ici de plus cette vénération va jusqu'au culte. Il considère son bienfaiteur comme un dieu. D'après les vers 19 et 42, c'est Auguste. Nous sommes ici en présence d'une manifestation du culte impérial. Or ce culte est un fait historique important. C'est par lui en partie, que la civilisation romaine s'est imposée partout. Un des griefs que l'on articulait contre les chrétiens était leur refus de reconnaître la divinité des empereurs (1).

Ici s'agit-il d'un culte public ou privé ?

Mihi, dit Tityre, datif d'intérêt. Il ne pourrait pas parler de la sorte, si le culte était officiel et général. Il ne parle que pour lui. Et de fait, le culte public de l'empereur fut organisé après la bataille d'Actium seulement (2). Or nous sommes en 41.

Comment caractériserait-on aujourd'hui l'acte semblable d'une personne ? On l'appellerait une basse et avilissante flatterie. C'est le point de vue absolu. Pour un Romain du temps de Virgile (point de vue relatif), c'était une flatterie, mais pas une bassesse. En effet, la Grèce, depuis longtemps,

(1) Consulter ici le *Manuel des institutions romaines* de Bouché-Leclercq. Paris, Hachette 1886 ou Wissowa. *Religion und Cult der Römer*, Munich 1902. Il serait utile que le professeur ait lu un ouvrage un peu étendu sur ce fait historique important, par exemple et surtout Beurlier : *Le culte impérial, son histoire et son organisation depuis Auguste jusqu'à Justinien.* Paris 1891.

(2) Cf. Beurlier l. l. p. 18. Kornemann, *Zur Geschichte der antiken Herrschenkulte* dans *Klio*, 1901, p. 101.

adorait en la personne de Bacchus, d'Hercule, de Pollux, des fils de mortels. A l'époque hellénistique, à l'exemple des monarchies persanes et égyptiennes, elle ne fit aucune difficulté pour adorer les successeurs d'Alexandre. C'est l'état de choses que trouvèrent les Romains, quand ils entrèrent en relations politiques suivies avec la Grèce. A l'époque où Virgile écrit, les Romains, depuis plus de deux siècles, étaient familiarisés avec le culte des rois dans les pays grecs. Peu à peu, ces habitudes de pensées, comme toutes les autres, s'infiltrèrent dans Rome. On était encore en pleine république que Cic. *Phil.* v. 43 disait de Pompée « *Quis populo Romano obtulit hunc divinum adulescentem deus ?* cf. Platon, appelé *deus* dans *Ad Attic* IV, 16.3. D'ailleurs la religion romaine, bien que antipathique à la déification de l'homme, avait accepté depuis longtemps le culte de Romulus sous le nom de Quirinus, et César était adoré. En l'an 41, date de la 1e bucolique, Auguste préparait l'introduction officielle de son culte. Il est probable que Virgile, en insérant dans l'églogue cette reconnaissance du culte d'Auguste, voulait faire plaisir à son bienfaiteur et le flatter. Mais il faut méconnaître l'histoire pour dire que cette flatterie a choqué les contemporains et qu'ils ne l'ont pas trouvée très naturelle (1). Les Grecs se chargeaient d'ailleurs d'acclimater cette idée à Rome (2). Quand on juge un fait historique, il faut toujours le remettre dans son milieu et tenir compte des idées du temps (3).

Errare. Je fais appel à l'observation des élèves sur l'allure errante d'un troupeau qui pait,et leur fait remarquer l'image qu'éveille donc le mot choisi par Virgile. Si possible, je ferais

(1) cf. encore Hor. *Epitres*, 2. 1.5

(2) Les villes grecques importunèrent Auguste pour qu'il leur permît de l'adorer. Tacite *Ann.* 4. 37.

(3) Je crois inutile de refaire après d'autres la réfutation de l'hypothèse de Schaper qui voulait que ces vers eussent été introduits dans une 2de édition postérieure à l'introduction officielle du culte d'Auguste, cf. Glaser. *Vergilius Maro*, p. 85 et suiv.

passer sous leurs yeux des reproductions de peintures du même spectacle (1).

Permisit avec l'infinitif au lieu du subjonctif et *ut.*

11-18

La suite des idées contenues dans la réponse de Mélibée apparaîtra de façon vivante dans la lecture à haute voix par laquelle je commence.

Auparavant je signalerai l'espèce de rejet qui fait que la voix se repose sur *totis*, la césure bucolique du v. 11, l'hephthémimère du v. 12 ; puis les homoioteleutons *magis, totis, agris*, enfin le rejet du v. 12. Au vers 13, il y a encore un rejet ; *aeger* et *ago* sont une allitération ; la césure arrête pathétiquement la voix sur *hanc*. La césure du vers 14 après *corylos* met le son final de ce mot en correspondance avec celui de *gemellos*. Au v. 16, les deux hémistiches commencent par *s*.

D'après ce qui a été dit sur l'impression manifestée par Tityre dans l'exclamation *ô Meliboee*, quand Mélibée dit *non equidem invideo... magis* ; il se défend d'avoir le sentiment que lui prêtait Tityre dans cette apostrophe. J'exprime cette intention dans le ton, qui sera donc un peu vif. Puis une pause, et alors sur un ton pathétique, je dirai : *undique... agris*. Je demande : pourquoi la pause ? R. parce qu'il y a une ellipse de *nam*. Quel ton ai-je pris pour dire cette phrase ? R. pathétique. Quels mots ai-je accentués ? R. *undique, totis, adeo.*

Je continue à lire jusqu'à *quercus*. Les mots à accentuer sont d'abord *aeger* ; Mélibée se montre. Le ton est plus douloureux pour dire *hanc... duco*, surtout *hanc* sur lequel la césure oblige de reposer la voix. Le nom propre de Tityre au v. 13 provoque sympathiquement celui-ci à dire ce qu'il en pense. Et le ton monte toujours accentuant chacune des circonstances du vers troublé *hic, inter densas corylos, modo namque gemellos* ; puis, après

(1) Cartault p. 347.

une pause, au v. 15, on prononce avec force l'apposition *spem gregis*, qui dit l'importance de cette perte, pour éclater douloureusement sur la fin *ah... reliquit*, dont chacun des mots doit avoir son accentuation. Entre 15 et 16 une longue pause. La pensée est en effet complètement différente. Ce n'est plus d'ailleurs la douleur déchirante qui parle ; c'est la réflexion d'un homme qui se reporte vers le passé. Entre le sentiment relativement calme de ce vers et la douleur éclatante du v. 15, il y a une grande distance ; ils ne peuvent se succéder sans interruption. Virgile a supposé un silence durant lequel Mélibée exhale sa douleur en gémissements ou en soupirs. Un changement plus complet et aussi brusque existe entre 17 et 18. Réfléchissez, dirais-je aux élèves, à la manière dont vous diriez cela si vous étiez dans la situation de Mélibée. Représentez-vous ce qui se passerait en vous !... Dans les v. 16 et 17, la pensée de Mélibée s'est reportée vers le passé, pour regretter de n'avoir pas prévu tout ce qui est arrivé. Il s'est arrêté ensuite rêveur et silencieux durant quelques instants. Puis, il s'est secoué, a chassé ces regrets tardifs, et inutiles, et est revenu à la réalité présente. C'est ce qu'exprime le *sed tamen* du v. 18, qui doit marquer un sentiment de vive curiosité, comme le montre l'hyperbate *iste deus*.

D'après moi, ces huit vers devraient être lus sans interruption; mais la lecture faite, celle-ci serait discutée et raisonnée dans toutes ses nuances. Je viens d'essayer de fournir les éléments de cette discussion. Le but, je crois qu'on s'en rend compte, est de faire sentir aux élèves d'une manière vivante le caractère vraiment dramatique de cette réplique de Mélibée. Cette discussion terminée, je donnerais rapidement la suite des idées : 1° 10-15. Mélibée explique l'étonnement qu'il a manifesté ; il peint son malheur. 2° 16-17. Il se souvient que des prodiges le lui ont prédit. 3° Il demande à Tityre quel est l'auteur de son bonheur.

Je ferai remarquer que la situation s'éclaircit : le malheur

de Mélibée n'est pas un cas isolé ; il s'étend à toute la campagne.

Miror. L'objet doit se tirer du contexte. Cette réflexion de Mélibée est provoquée par les dernières paroles de Tityre. Or celles-ci exprimaient, non pas le fait qu'il possédait encore ses terres, mais la sérénité absolue de leur possession. Donc il faut suppléer : que vous soyez si tranquille.

Magis ne peut avoir le sens de *plus* ; car Mélibée ne peut s'attribuer le sentiment de l'envie. On attendait ici plutôt *potius*. Ce n'est pas un cas isolé, cf. Lucrèce 2. 428.

J'ajoute qu'en français, nous mettrions facilement *mais*. Or *mais* n'est autre chose que l'ancien adverbe *magis*. Des passages comme celui-ci montrent comment *magis* a pu devenir une conjonction d'opposition.

Je ferai remarquer que l'envie serait ici bien compréhensible. Virgile ne l'a pas prêtée à Mélibée. C'est une délicatesse de sentiment qui rend Mélibée plus sympathique dans son malheur.

Usque adeo est une expression composée dans laquelle *usque* adverbe renforce *adeo*, qui est ici modal : *jusqu'à ce point-ci*. La pensée se complète naturellement : *que je suis étonné de vous voir si tranquille*.

Undique, adverbe de la question *unde*, conserve ici sa valeur de marquer l'origine : le trouble vient de tous les côtés à la fois.

Totis au pluriel dans le sens de *tous* est une liberté que d'autres écrivains ont prise avant Virgile. César *B. C.* 3. 44 (1) : Je pense pourtant qu'à cet endroit-ci *totis* peut conserver son sens originaire et marquer l'étendue des champs plutôt que leur nombre. Cartault me parait l'avoir très bien rendu : *dans toute l'étendue des champs* (2).

Turbatur. Le sens de *turbare* ici doit se tirer du contexte,

(1) Cf. SCHMALZ. *Lateinische Grammatik*. 2e éd. Munich 1890, p. 549.
(2) Cf. aussi Stampini. h. l.

surtout des dernières paroles de Tityre qui ont provoqué cette réplique de Mélibée. Tityre, nous l'avons dit, insiste non pas sur le fait qu'il a conservé son bien, mais bien sur le fait qu'il est sans inquiétude. Dès là, *turbare* n'a pas le sens de *déposséder*, *spolier;* il n'est pas le simple pour le composé, *exturbare*. Il a sa signification ordinaire de *causer du désordre*, produire une révolution comme dans l'Enéide 6. 857. L'impersonnel *turbatur* est plus expressif, marque une perturbation plus générale que *turbamur* = c'est une révolution (Cartault) (1).

Ipse est le pronom de l'opposition. Mélibée se met en parallèle avec ce qui passe partout ailleurs. Sa situation est un cas particulier du désordre général. Et de fait, ce qu'il relève dans celle-là, c'est non pas la spoliation en soi, mais les circonstances qui la rendent particulièrement odieuse et inhumaine.

Aeger ago. hanc vix... duco. On n'a eu égard à rien (2).

Capellas est en soi un diminutif ; mais ici, on le voit aux v. 14 et suiv., il désigne une chèvre adulte. Virgile use toujours de ce mot sans faire la distinction (3).

Ago, duco. Différence entre les deux.

Aeger. On n'a aucun motif d'attribuer à ce mot un autre sens que celui d'une véritable maladie (4).

Protenus. *pro*, en avant, et *tenus*, en continuant. Le seul mot auquel il puisse se joindre est *ago*. Il signifie donc *devant-moi*, *sans m'arrêter*. Rapproché de *aeger*, il forme avec lui une oppo-

(1) *Undique totis... turbatur agris*. Ces mots reparaissent ainsi associés dans un grand nombre de passages. Ils semblent tellement unis dans l'imagination auditive de Virgile que chacun des éléments qui composent cette expression évoque les autres. On trouvera un bon nombre de ces passages dans Roiron p. 10. Cette remarque m'a paru être assez intéressante, pour mériter d'être signalée aux professeurs. Je ne crois pas qu'il faille la communiquer aux élèves.

(2) Ce passage a été longuement commenté par Rasi dans le *Bull. de filol. clas. V*, p. 56 et suiv.

(3) Cartault, p. 441.

(4) Cartault, p. 446.

sition pathétique : Tout malade que je suis, je dois marcher sans arrêt possible. *Protenus* a le même sens uni à *fugit* dans *Aen.* 10. 340. Ce détail laisse clairement entendre que l'expulsion des propriétaires s'est faite brutalement, sans aucun ménagement d'humanité. Les madades eux-mêmes n'ont eu aucun répit (1).

Corylos densas. Je montrerais une représentation du coudrier sauvage. *Densas,* où le soleil ne pouvait donc pénétrer (La Cerda).

L'ordre des mots dans ce vers 14 est très troublé. *Modo* devrait être rapproché de *hic. Namque* devrait être en tête. Toutefois il est ainsi placé ailleurs encore (2). *Gemellos* complément direct devrait venir avant *inter densas.* Le trouble de cette phrase correspond à l'émotion intérieure de Mélibée. Rien ne ressemble ici au parallélisme symétrique de Tityre 6-10.

Silex nuda. Virgile doit penser à une roche qui affleure. En prose *silex* est masculin.

Conixa. Son sens ordinaire est travailler avec effort. Ici il signifie *mettre bas.* Virgile est le premier qui ait employé le verbe dans ce sens, au lieu de *enixa,* peut être à cause d'une raison métrique, mais peut être aussi pour accentuer l'idée d'effort et de difficulté. Ce mot donc exprimerait la compassion de Mélibée pour ses bêtes. Ce sentiment, exprimé aussi par *silice in nuda,* est rare dans le midi.

Saepe... quercus. Que représente *hoc malum ?* D'après le contexte, ce devrait être *capella reliquit gemellos, etc.* Or un auteur latin, Pomponius, donne sur cette partie des idées religieuses des Romains des renseignements qui obligent d'abandonner cette interprétation. La foudre en tombant présageait un malheur en général ; si elle atteignait un olivier, c'était la stérilité ; un chêne, le bannissement. Donc *hoc* représente sa

(1) Cf. sur ce vers Kolster et Stampini.

(2) *Buc.* 3. 33, *Aen.* 5. 733, 10. 614.

situation présente, son exil. Son équivalent français est *: où je suis* (1).

Laeva. C'est une idée propre à l'antiquité reculée. Le scoliaste de Sophocle *Ajax* 182 dit : οἱ παλαιοὶ ἀρεστερὰ τὰ μῶρα εἶπον. = *insensé* cf. Horace. *Ars poet.* 301.

Memini avec le présent de l'inf. cf. les grammaires.

Sed tamen... Sed passe brusquement à une nouvelle pensée. *Tamen* a la nuance de *malgré tout, quelque triste que tout cela soit.*

Da est familier pour *dic.* Hor. *Sat.* 2. 8. 5. *Aen.* 2. 65 *(accipe).*

Iste. Au v. 7 Tityre a dit *ille.* La nuance d'*iste* est « celui dont tu parles ».

Mélibée demande *qui sit.* Quelle est la différence entre *quis* et *qui ?* Cf. les grammaires. Donc Mélibée demande non pas le nom, mais le caractère, la nature de cette divinité. *Qui* est la leçon des manuscrits; il n'y a pas lieu de changer. Laquelle des deux convient mieux au caractère de Mélibée ? Remontons au v. 11e. Là on a vu qu'une des notes que Virgile a données à ce personnage, c'est une grande délicatesse de sentiment. La question *qui* en est une nouvelle marque. Tityre, employant cinq vers pour dire que son bienfaiteur est un dieu, semble avoir voulu éviter d'en révéler le nom. L'âme délicate de Mélibée a compris cette répugnance de son voisin ; il n'insiste pas sur le nom ; c'eût été indiscret ; il se borne à en demander la description. En attribuant cette réserve discrète à Mélibée, Virgile continue à l'idéaliser et à lui prêter ses propres sentiments.

La question en elle même est un mouvement de curiosité peu vraisemblable chez un homme odieusement spolié, et qui tout à l'heure était en proie à un chagrin violent. On comprend facilement pourquoi Virgile la lui a attribuée. Il devait, pour la continuité et la progression du dialogue, provoquer les confidences de Tityre. C'est donc la nécessité de

(1) Cartault, p. 502.

l'action plus que le développement vrai du caractère qui a inspiré Virgile.

Les images et les sentiments sont en harmonie avec le genre bucolique, *capellas* etc. 12 et 13 ; *hic... reliquit* 14 et 15. Les vers 16 et 17 contiennent une superstition campagnarde. L'exclamation *spem gregis* du v. 15 exprime un souci naturel chez un paysan avisé.

19-25.

La lecture de ces six vers devra rendre l'admiration de Tityre à la vue de Rome et la naïveté avec laquelle il décrit son étonnement. C'est le seul sentiment qui soit exprimé dans ces vers.

Il faut mettre une certaine emphase naïve sur *Urbem... Romam*, qui est mis en vedette et contient une périphrase pompeuse. Les spondées dominent dans le vers. En faisant remarquer le ton que j'ai pris, j'amène l'élève à signaler et la périphrase et la place qu'elle occupe.

Stultus ego doit être dit sur le ton d'un dépit naïf, sans amertume. *Sic* répété, c'est l'idée qu'il se faisait de Rome ; il doit être accentué. Tityre se rit avec bonhomie de sa naïveté. Le 3e *sic* doit recevoir une accentuation plus forte, parce que l'idée est plus générale.

Les vers 24 et 25 doivent être dits sur le ton de l'admiration profonde. Dire lentement, d'un débit continu, non interrompu le 24e vers; y joindre le 25e de façon à rendre sensible la longueur un peu pompeuse de la phrase; elle répond bien au sentiment qui anime Virgile. La nature (hypotaxe) de cette phrase apparaîtra surtout, si on la compare aux deux vers 22 et 23, qui contiennent à eux seuls trois phrases (parataxe).

L'idée simple de ces sept vers est : *Rome est une ville incomparable.*

Je commence ensuite par l'explication de la construction des vers 19 à 21. Dans *huic*, il y a un geste : = celle qui est ici près ; il la montre.

Saepe solemus. J'y vois difficilement autre chose qu'un pléonasme. L'explication que donnent Cartault p. 328. 1 et Stampini h. l. me paraît trop subtile pour être vraie. Ce pléonasme, dit Deuticke, peut être un trait de couleur locale et exprimer l'abondance prolixe du langage de la campagne.

Depellere. Le point de départ doit être *quo*, adverbe de lieu, marquant le terme d'un mouvement. Donc *depellere* doit être un verbe de mouvement. Le troupeau est mené, poussé du village vers la ville. Cette interprétation est confirmée par la *Buc.* 9. 6 dont la pensée est la même et où se lit *mittere.* Il n'y a aucune difficulté dans *pellere*, qui est employé très ordinairement dans ce sens. Cf. *Buc.* 2. 30. Hor. *Car.* 1. 24. 18. La vraie difficulté se trouve dans *de.* Cette préposition marque souvent le mouvement de haut en bas. C'est le sens que lui attribue Leo dans *Hermès* 1903. 38e vol. p. 1 sq. Il est inadmissible, si l'on croit que Virgile a conformé sa description à la situation topographique de sa villa près de Mantoue. Car les alentours de Mantoue sont plats. Mais il se comprend, si l'on admet que Virgile a eu en vue un paysage imaginaire. Car ce paysage peut contenir des collines assez hautes (56 *alta sub rupe*), sur lesquelles il a pu se représenter située la ferme imaginaire de Tityre.

Une autre interprétation est encore possible, bien que plus malaisée. *De* peut aussi marquer l'éloignement forcé, violent d'un endroit (1). Voici les exemples que donne Forcellini : Caes. *B. G.* 7, 67, Nepos. *Paus.* 2, *Cat.* 2. Virgile *Buc.* 7, 15. *Georg.* 3, 187. Seulement, dans tous ces passages, l'endroit d'où l'on écarte quelqu'un est exprimé à l'ablatif ; ici il ne l'est pas. Cette raison n'est pas cependant décisive ; car dans la 3e

(1) Barrault. *Traité des synonymes de la langue latine*, p. 314.

Catil. 19, le même verbe est employé sans régime. Ici, comme là, le régime est facile à suppléer, c'est *stabulis*.

Quelle que soit l'interprétation adoptée, l'expression conserve un caractère insolite. Ce n'est pas une raison pour rejeter le sens que nous lui attribuons. Horace *Ars poet.* 46-48 recommandait, pour relever le style, de trouver de nouvelles associations, ce qu'il appelait *iunctura*. Peut-être Virgile s'est-il inspiré de cette règle (1).

Componere est l'équivalent poétique de *conferre, comparare.*

Alias inter. Anastrophe peu fréquente.

Extulit. On attend le présent. *Extulit* exprime donc un fait passé se perpétuant dans le présent. Cf. les grammaires. Dans *Aen.* 2. 257, *extulerat* est employé dans le sens d'un imparfait.

Pour que la valeur de la comparaison contenue dans les vers 24 et 25 apparaisse, il suffira de déterminer les deux espèces de plantes comparées et de les montrer.

Viburna. Les noms modernes, tels que celui que donne Linné *viburnum lentana*, n'ont pas de valeur pour le texte de Virgi'e ; le sens du mot a pu changer. Nous avons pour déterminer la signification de *viburna*, le témoignage de Servius et le contexte. Le contexte nous dit : 1° que ce doit être une plante petite, comparée au cyprès ; 2° qu'il est *lentum*. Appliqué à une plante, cet adjectif ne peut avoir que le sens de flexible. Cf. encore *Georg.* 4, 34, où il est appliqué à *vimen*, osier. Servius se borne à dire *brevissimum est*, mais la scolie de Berne est plus explicite : elle dit *humilia arbusta, semper virentia, vineis accommodata.* Ce serait donc un arbrisseau qui en Italie

(1) Cartault p. 328, n° 2, a une interprétation qui se rapproche de la nôtre. Il explique : conduire les brebis (*pellere*) en les séparant du reste du troupeau (*de*). Le seul point qui sépare mon interprétation de la sienne est la détermination de la chose dont on s'éloigne. Je pense que cette interprétation a été suggérée à Cartault par ces passages où *depellere* avec *a lacte, ab ubere, a matribus* exprime l'idée d'*écarter* (*Georg.* 3, 187, *Buc.* 7, 15, VARRON, *Res Rust.* 2, 2). Seulement à ces endroits l'idée du reste du troupeau est absente.

servirait à attacher les vignes à leur support. Cette signification est confirmée par l'étymologie. *Viburnum* de la même racine que *vibrare* fait penser à une branche flexible et facile à tordre (1). L'ensemble de ces détails conviennent à la *viorne* (Viburnum lentana). Dans le midi cette plante peut aller jusqu'à deux mètres ; certaines vont de un à deux mètres. La comparaison oblige de regarder cette petite espèce comme étant celle que Virgile a eu en vue. Ce mot paraît pour la première fois dans Virgile (2). La comparaison du *viburnum* et du *cypressus* une fois inventée a eu du succès. NEMÉSIEN *Egl.* I, 85. PAULIN DE NOLE *Ep. 3 ad Auson.* 37.

Cypressus. Bien qu'importé de l'Orient, le cyprès, à cette époque-ci, était acclimaté en Italie jusqu'aux pieds des Alpes (3). Puisque la comparaison veut faire voir combien Rome l'emporte sur les autres villes en étendue et en magnificence, *Cypressus* doit désigner l'espèce élancée et svelte que l'on appelle pyramidale (4). Les botanistes en signalent à Verone qui atteignent 40 m. de haut.

Pour terminer j'appelle l'attention sur certains détails de style ; au v. 20, les allitérations de quatre mots commençant par *s*, dont deux marquent le commencement et la fin du vers ; l'homoioteleuton du premier et du dernier mot du vers 23 ; les répétitions de *sic, sic, sic*, qui coïncident avec les divisions rythmiques des deux vers 22 et 23. Mais la répétition de *solere* aux vers 20, 23 et 25 est une négligence. Je ferais encore remarquer une tendance chez Virgile à équilibrer les développements. Ainsi aux cinq premiers vers de Mélibée correspondent cinq vers de Tityre. — De 11 à 25, Mélibée prononce huit vers, Tityre sept.

(1) Cf. WALDE. *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1906. h. v.

(2) CONSOLI. *Neologismi botanici nei carmi bucol. et georg. di Virgilio*, p. 2. traduit *lentaggine*.

(3) NISSEN. *Italische Landeskunde*, I p. 442.

(4) Glaser édit. p. 29. Cartault, p. 499.

26-35.

Voici quelques remarques pour diriger la lecture, qui suivra la traduction ou mieux l'explication.

Dans l'interrogation de Mélibée, j'appuierais sur *et* : devant l'interrogation, *et* marque un mouvement vif de quelque sentiment, ici de la curiosité et j'accentuerais *tanta*. Le sentiment à exprimer est l'étonnement et la curiosité. Ces sentiments se comprennent, quand on réfléchit aux conditions de la vie de ces petites gens. Ces pâtres étaient forcément immobilisés sur leurs terres, condamnés à une vie casanière. Un voyage à Rome était pour eux un évènement autrement grave qu'il l'est encore pour les paysans du nord de l'Italie.

Mais, à tout prendre, cette curiosité de Mélibée qui suit complaisamment les digressions de Tityre et oublie sa première question semble peu naturelle. Mélibée s'oublie trop et son malheur. Cartault voit dans cette complaisance polie de Mélibée, se prêtant à alimenter par des interrogations bien placées le récit de Tityre, un trait bien Virgilien. La remarque est fine et ingénieuse; mais la faute contre la vérité dramatique persiste. C'est la continuation de la faute commise au v. 18 ; Virgile sacrifie aux nécessités de l'action, c'est-à-dire, de la progression du dialogue, la vérité du caractère.

Le premier mot de la réponse de Tityre à la question de Mélibée est une sorte de cri de joie, *Libertas*. Le mot est composé de trois longues et il commence le vers ; il lui donne une allure solennelle. Il est d'ailleurs isolé, il ne se rattache à aucun verbe. C'est comme une exclamation. Mais tout de suite à ce sentiment joyeux des regrets se mêlent d'avoir conquis cette liberté si tard. La preuve, ce sont les mots *sera tamen, inertem, candidior* déplacé et mis en vedette. Le vers 28 en particulier est l'expression de la mélancolie de l'homme qui constate à des signes indubitables que la vieillesse avance, qu'il a laissé passer inutiles des années qui ne reviendront plus.

Entre 28 et 29, je mettrais une pause assez longue. En effet, les vers 29 et 30 sont une répétition pathétique de 27 et 28, analogue à celle qui se voit dans les v. 1 à 5. Il faut cette longue interruption, pour qu'une reprise de la pensée des vers 27 et 28, dans les vers 29 et 30, sous une forme tellement semblable, soit possible et naturelle ; durant cette pause, Tityre rêve ; son imagination lui retrace ce passé malheureux. Quand il reprend au v. 29, c'est encore ce regret qui l'inspire. Accentuer *tamen* (malgré mon inertie), *longo post tempore.*

Un des traits du caractère de Tityre, c'est la bonhomie naïve. Il étale ici sa déshonorante faiblesse dans le v. 30, sans paraître la sentir. Il me paraît dire tout cela du ton naïvement onctueux sur lequel un brave homme dirait : *depuis que j'ai trouvé une bonne femme.* Il y a cependant un peu, je ne dis pas de honte, mais de dépit dans le vers 31 ; la preuve, c'est la parenthèse. Seulement — et c'est une nuance que doit rendre la lecture, — son dépit n'a pas pour motif son asservissement à Galatée, mais bien le fait d'avoir négligé sottement ses affaires durant toute cette période. Je prononcerais donc un peu lentement le 2d *Galatea* du v. 31. qui reprend avec dépit celui du vers précédent. Puis j'accentuerais *nec, nec* du v. 32. Entre le vers 32 et 33, il y a aussi une pause, courte celle-ci, celle que l'on met naturellement entre l'expression simple et l'expression renforcée d'une pensée. L'expression de dépit doit être accentuée dans les vers 33 à 35. Marquer l'allitération *multa meis.* Accentuer *pinguis, ingratae* (mouvement de colère plaisante). Le dernier vers sera dit lentement et avec insistance.

Libertas, joint à *respexit* et *venit*, ne peut pas signifier simplement l'idée abstraite, mais bien une personne. Ce doit être la déesse *Libertas.* Son image est dans Davemberg et Saglio à ce mot. Les maisons d'éducation qui ont des collections de monnaies romaines pourront utiliser les nombreuses pièces sur lesquelles elle est représentée. C'est en somme la déifica-

tion d'une idée abstraite ; la religion romaine en contenait beaucoup ; en quoi elle différait de la religion grecque (1).

A cet endroit-ci, c'est la divinité qu'invoquaient les esclaves, pour obtenir leur affranchissement. A Rome, certains affranchissements étaient quelquefois proclamés dans l'*atrium Libertatis* (2).

Tamen rappelle son insouciance.

Sera est un emploi poétique de l'adjectif pour l'adverbe. *Hor. Car.* 1, 2, 4, 5.

Candidior postquam. cf. la note sur l'hyperbate. Ici un des résultats est certainement de mettre en vedette le mot important *candidior.* Ce mot se joint à *cadebat* pour le déterminer.

Postquam est ici uni à l'imparfait ; au vers 30, il l'est au présent et au parfait. Cf. pour les nuances, les grammaires.

Tendenti est un datif de désavantage, comme il s'en rencontre fréquemment en poésie avec le verbe *cadere.* Cf. le *Thesaurus* III p. 18. c. Tityre veut dire qu'il était déjà vieux.

L'image sous laquelle cette idée se présente à son esprit est bien vivante. C'est le signe auquel, surtout dans le monde des petites gens, chacun constate et reconnaît les progrès de l'âge. Puis les affranchis avaient coutume de couper, le jour de leur affranchissement, la barbe qu'ils avaient portée durant la servitude. On comprend donc, qu'à ce moment-ci où Tityre déplore le retard malheureux de son affranchissement, la barbe qu'il ne pouvait couper et qui blanchissait de plus en plus lui revienne à l'esprit.

Ces deux vers nous apprennent que Tityre était esclave, employé à la campagne, et qu'il est maintenant affranchi.

Sur le mouvement de la pensée dans *respexit tamen* du v. 29, voir les remarques sur la lecture.

Longo post tempore. Les esclaves industrieux parvenaient à se racheter au bout de cinq ans.

(1) Boissier. *La religion romaine*, 1 vol. Ch. 1r.
(2) Preller-Jordan *Römische Mythologie*, II, p. 252.

Amaryllis, *Galatea*, deux noms grecs, qui se lisent dans Théocrite. La nature des rapports qui unissent ces deux femmes à Tityre est une question délicate à traiter dans l'enseignement moyen ; chaque professeur doit juger son cas particulier. Je dois me borner à signaler ici les points sur lesquels j'attirerais l'attention des élèves. C'est une occasion de leur former le sens historique, et de les moraliser.

C'est la 2de fois qu'Amaryllis est citée ; elle l'avait déjà été au v. 5. Ici sa condition se précise. On voit par le v. 30, 36 et sq. qu'elle est la ménagère de Tityre. Avant elle, c'était Galatea.

Sont-ils mariés ? Tout prouve le contraire : Galatea s'en va, une autre la remplace, aucun lien ne paraît exister entre eux. Aujourd'hui pareille liaison est condamnée par l'honneur et par la religion. Chez Tityre, il n'y a pas trace de ces pensées. Il regrette son asservissement à Galatea, mais uniquement, parce que durant ce temps il a négligé ses affaires.

Comment expliquer cette absence de moralité ? Deux causes l'expliquent, l'une qui tient au droit public de l'antiquité, l'autre à la religion.

Tityre était esclave, or, devant la loi l'esclave était une chose à Rome ; il ne pouvait contracter aucun mariage légal. Aucune obligation juridique ne liait donc Tityre à Galatea, pas plus qu'à Amaryllis. Et la religion ? La religion dans l'antiquité était surtout une affaire de culte, par conséquent de rites. Elle n'avait presque aucune influence sur la moralité, et certainement elle ne condamnait pas les liaisons libres.

Tout cela a changé parce que le Christ est venu sur la terre. Il a apporté une religion surnaturelle, qui a imposé aux hommes une morale noble et sainte, et il a porté un dernier coup à l'esclavage. L'esclave a été considéré comme un homme, et son mariage a été élevé à la dignité de sacrement comme celui de l'homme libre.

Le caractère de Tityre se révèle dans les verbes *habet, tenebat.*

C'est un caractère faible ; il était asservi à Galatea, il l'est encore à Amaryllis ; il est fait pour être dominé par des femmes. Ce défaut est atténué en partie par une naïve bonhomie ; il avoue tout cela, sans y mettre d'ostentation, avec ingénuité. Ces expressions font partie du vocabulaire spécial consacré aux liaisons de ce genre.

Dans les vers 33 à 35, Tityre expose les moyens par lesquels il aurait pu acquérir plus tôt la liberté. Ce passage est hautement intéressant, parce qu'il nous éclaire sur la condition économique des esclaves dans l'antiquité.

Tityre dit qu'il aurait dû se soucier de son *peculium*. La forme *peculi* (pas *ii*) est la forme ancienne ; la forme en *ii* date environ du dernier siècle de la république. Le *peculium* est l'avoir de l'esclave, c.-à-d. ce qu'il a économisé. Celui de Tityre est considérable. Il avait dans ses *saepta*, dit-il, *multa victima*... *victima* désigne ordinairement les bœufs ; les moutons sont désignés par *hostia*. Tityre a des bœufs, a-t-il dit au v. 9. Dès lors, les *saepta* sont les barrières enfermant les bœufs, distincts ici des *ovilia* du v. 8, destinés aux moutons. *Multa victima* est un singulier collectif employé pour le pluriel à cause des nécessités du mètre ; *victimae* est impossible dans un vers dactylique. *Multa* est fréquent en poésie. Ces bœufs, Tityre les conduisait au marché pour y être abattus, soit dans les sacrifices, soit comme viande de boucherie. Il y a peut-être une certaine incohérence entre le commerce de bœufs que semble pratiquer Tityre d'après le v. 33 et celui des moutons qui semblaient être au v. 21 sa principale richesse.

Pinguis peut fournir la matière d'un exercice d'herméneutique, si le professeur le juge utile : sa place en effet permet de le rapporter aussi bien à *victima* qu'à *caseus*. Les exercices de ce genre sont beaucoup trop peu pratiqués. La présence de l'adj. *multa* n'empêche pas *pinguis* de s'unir aussi à *victima*. Il y trois raisons de le rapporter à *caseus :* 1re Si on le rapporte à *victima*, il constitue un rejet, que la pensée ne justifie

pas comme elle a justifié *novam* du v. 23. 2e *Caseus* éveille une idée moins noble, plus triviale que *victima* ; il a besoin plus que ce substantif d'une épithète qui le relève. 3e En l'unissant à *caseus*, il y a une symétrie entre *multa victima* et *pinguis caseus*. Or, cet équilibre des expressions est une des tendances stylistiques les mieux marquées de Virgile.

Pinguis mis en tête du vers en éloigne la conjonction *et*. Cf. le ch. de l'hyperbate. Mais le résultat est aussi, comme *candidior* du v. 28, de mettre *pinguis* en évidence.

Premere est une expression propre désignant la fabrication des fromages ; dans la bouche de Tityre, elle dénote un professionnel.

Tityre allait vendre son fromage à la ville. Il appelle celle-ci *ingratae*. Pourquoi, d'après lui, la ville aurait-elle dû lui avoir de la reconnaissance ? Il ne peut pas dire cela sérieusement. Au fond il se plaint, voyez le v. 35, de revenir toujours sans argent chez lui. La faute en est à lui ; il est sous le joug d'une femme fantasque, il néglige ses affaires. Mais analysez-vous vous-même, et observez ce qui se passe autour de vous. Quand quelque chose de mal nous arrive par notre faute, nous avons tant de peine à le reconnaître ! Le coupable, c'est toujours un autre que nous ! C'est ce sentiment universel, humain, que Virgile attribue ici à Tityre.

Tityre ne s'explique pas clairement sur le motif pour lequel sa situation ne s'améliorait pas. Ce vague dans lequel il se tient est un trait de caractère. Ceux qui se sentent coupables n'ont pas l'habitude d'être très clairs sur le chapitre de leurs fautes. Tout ce que l'on voit dans le cas de Tityre, c'est que Galatea dépensait de son côté, et Tityre d'autre part n'apportait pas un soin suffisant à ses affaires.

Non unquam... redibat. — *Mihi* peut être un datif d'avantage dépendant de *redibat*, *pour moi* — ou bien un datif de possession dépendant de *dextra*, un équivalent de l'adjectif possessif. Ce dernier usage est surtout fréquent dans le latin des poètes

et des prosateurs de l'époque impériale (1). Les deux interprétations peuvent se défendre. La première accentue l'idée du dommage que subissait Tityre par les dépenses que lui imposaient les caprices de Galatea. Mais le voisinage immédiat de *dextra* recommande la seconde. Le langage de Tityre y gagne peut-être en énergie. Ce datif de possession me paraît donner à la pensée de Tityre une nuance de dépit, de colère contre lui-même.

L'idée simple de ce vers est : je revenais sans argent. Voyez la forme que lui a donnée Virgile. Il y a à cette époque-ci trois sortes de monnaies : l'or, l'argent et le cuivre. Tityre ne parle que de la monnaie de cuivre, *aere gravis* ; c'est sous cette forme que le prix de ses fromages et de ses vaches se présente à lui. C'est encore un trait de mœurs : la monnaie de cuivre est la monnaie naturelle des petites gens (2). Cette expression a la même saveur populaire que le mot *sou* dans des expressions comme : « *Je n'ai plus de sous* ». Où s'en allait l'argent ? La seule explication qu'on entrevoie, c'est que Tityre le dépensait en des achats destinés à satisfaire les caprices de Galatea.

De ce passage-ci, il résulte que le *peculium* d'un esclave peut comprendre des moutons et des vaches (v. 8 à 10), et il y a ceci de remarquable que Tityre les regarde comme sa propriété, *meas* (9), *meis* (33). Quand l'églogue aura été expliquée dans le détail, nous reviendrons sur la condition de Tityre, pour la considérer d'une manière plus générale ; elle nous éclairera sur une des institutions les plus importantes de la vie antique, l'esclavage.

Remarques sur le style et la versification.

1) Le vers 29 est encadré entre deux verbes. Les vers 29 et 30 se terminent par deux verbes assonancés.

(1) Riemann-Goelzer. *Grammaire comparée du Grec et du Latin. Syntaxe*. p. 106.

(2) Ihm dans *Neue Jahrb. f. Philologie u. Pädagogik*, 1898. I p. 482.

2) La symétrie se montre encore dans les vers 27 à 30, où la même pensée est exprimée dans deux phrases de même longueur et de même facture.

3) Si l'on considère toute la tirade, on constate qu'elle se divise en deux parties 27 à 30 et 31 à 35.

Chacune est partagée en deux membres ; dans chacune le second membre répète le premier sous une autre forme. Et ce n'est pas un vain ornement de style. Cette disposition et cette forme sont en parfaite harmonie avec les souvenirs que rappelle Tityre et surtout le regret rêveur qu'ils excitent en lui.

4) Ces vers sont ceux de toute l'églogue qui contiennent le plus de césures féminines, et souvent au 3e pied : 27 *sera tamen*, 30 *Amaryllis habet*, 31 *namque fatebor enim*, 32 *libertatis erat*, 33 *multa meis*, 34 *pinguis et*, 35 *aere domum*. Le rythme dactylique est donc affaibli. Tityre précisément exprime ici la faiblesse qui fait le fond de son caractère.

5) Il est remarquable que toute cette tirade de Tityre, 27-35, soit en construction hypotaxique. Par là, elle se rapproche de la prose. Iasinski remarque aussi que les verbes sont placés pour la plupart à la fin des propositions comme dans la prose. Dans tout ce passage, le style a donc une allure très prosaïque, comme la pensée elle-même. Tityre à cet endroit expose les conditions triviales de sa vie antérieure ; ni sa pensée, ni ses sentiments ne s'élèvent au dessus du terre à terre des paysans. Virgile a adapté le style de Tityre aux pensées qu'il exprime.

---

36 à 39.

Mélibée parle sur le ton d'un homme dont une circonstance a piqué longtemps la curiosité, qui s'est posé longtemps une question, sans pouvoir y répondre. Voilà qu'à un moment la lumière se fait, la solution lui apparaît dans toute sa simplicité. Mélibée se rit de son propre étonnement.

Ce qui excitait l'étonnement de Mélibée durant l'absence de Tityre, c'est la tristesse d'Amaryllis. Cette tristesse se manifestait de trois manières : Amaryllis invoquait les dieux ; les pommes restaient sur les arbres au-delà du temps voulu ; on avait l'habitude de décorer les fontaines, en l'absence de Tityre, elles restent nues (1).

La signification de la première et de la troisième manifestation est claire. Celle de la deuxième l'est moins : est-ce insouciance ? Amaryllis est-elle tellement accablée par le départ de Tityre qu'elle n'a plus le courage de vaquer au soin de la petite ferme ? — ou bien est-ce une délicate attention de sa part ? Veut-elle que Tityre à son retour ait le plaisir de cueillir lui-même les fruits ? Ceux qui cultivent eux-mêmes leurs arbres et s'y intéressent savent que c'est un plaisir qui a son prix. *Maesta* pourrait recommander la première interprétation : dans ce cas, *cui* est une sorte de datif d'intérêt = *à l'occasion duquel.* Mais *patereris* et *vocabant* imposent la seconde interprétation. *Patereris* en effet fait entendre qu'en laissant les fruits sur l'arbre, Amaryllis se fait violence, qu'elle aurait voulu les cueillir elle-même. Puis et surtout *vocabant :* les pommiers appelaient Tityre c'est-à-dire l'invitaient à venir cueillir leurs fruits. Il y a à peine un autre sens possible (2). Alors *cui* est datif d'avantage.

Quelle que soit l'interprétation adoptée, *vocabant* rapproché de *vocares* pourrait constituer un oxymoron. Car *vocares* signifie invoquer, *vocabant,* réclamer, redemander. Mais je ne le signalerais pas aux élèves. Les deux verbes sont fort éloignés l'un de l'autre ; quand le lecteur arrive à *vocabant,* il a oublié *vocares.* L'oxymoron est au moins douteux ; personnellement, je ne le reconnais pas. Mais certainement *vocabant* est une

(1) Cf. *Buc,* 5, 40.

(2) Je ne crois pas devoir réfuter l'interprétation étrange que donne Mancini de la tristesse d'Amaryllis, dans la *Revista di Storia antica.* 1903. VII p. 682.

personnification de la nature, qui s'unit sympathiquement à la douleur d'Amaryllis (1).

Deux critiques peuvent être faites sur cette réplique de Mélibée.

D'abord je m'explique mal la surprise de Mélibée.

Il est voisin de Tityre. Comment se fait-il qu'il ait pu ignorer le voyage de Tityre à Rome, un voyage qui a duré certainement un bon nombre de jours ? Je comprends difficilement encore l'intensité de l'étonnement prêté à Mélibée et qui s'exprime par l'apostrophe à Amaryllis et la personnification des pommiers. Je crois que Virgile a cédé ici au désir d'idéalisation, qui est sensible dans toute cette églogue ; il semble avoir voulu élever le dialogue bucolique au dessus du ton d'une conversation ordinaire. Il l'a fait aux dépens de la vérité des caractères.

Je m'arrêterais sur la personnification des arbres. Elle me paraît forcée, mais elle exprime une nuance du sentiment de la nature sur laquelle il est utile d'appeler l'attention des jeunes gens. On trouvera tous les éléments de cette explications dans Butcher. *Le génie grec*, ch. 6. *L'aurore du romantisme dans la poésie grecque* (2).

A l'époque homérique, la foi religieuse des Grecs peuplait l'univers de dieux, qui étaient souvent identifiés avec les arbres et les fontaines. Mais peu à peu les origines polythéistes se sont affaiblies et effacées, la nature se sépare des divinités qui l'absorbaient. Un autre sentiment nait dans l'âme grecque, c'est la jouissance méditative de la nature, mais de la nature sereine et douce. On aime la nature pour le repos qu'elle apporte à l'âme. A l'époque hellénistique nait l'illu-

1) Cette interprétation me paraît préférable à celle de Glaser, p. 28 qui voit dans *vocabant* l'indication de l'écho répétant après Amaryllis le nom de Tityre. Cette interprétation n'a aucun appui dans le contexte.

(2) Chez Uystpruyst à Louvain (Trad. N. Wallez).

sion pathétique d'une sympathie entre l'homme et la nature. Celle-ci devient un spectateur sympathique de l'homme, de ses joies, de ses douleurs. C'est dans la poésie pastorale que ce sentiment s'exprime pour la première fois (1). Virgile continue l'esprit de cette poésie et de l'époque Alexandrine où elle fleurit ; de là dans son œuvre les nombreuses personnifications de la nature. *Buc.* 1. 38 et 39, 5. 27 et 62, 7. 65-68, 10. 13. *Aen.* 7. 759.

Le professeur profitera de cette excellente occasion pour signaler la nature de ce sentiment dans la littérature française classique, par exemple, chez Bossuet, et surtout chez les romantiques, sous l'influence de Bernadin de St Pierre, J.-J. Rousseau et Chateaubriand. Il signalera le *Génie du Christianisme* comme un livre à lire et leur rappellera les passages des *Martyrs* qui se rapportent à ce sujet (2).

Toute la conduite prêtée à Amaryllis témoigne d'une affection sincère et dévouée. Ihm (3) trouve que cette ardeur d'affection prêtée à Amaryllis est invraisemblable. C'est une ménagère d'occasion, qui ne saurait avoir pour Tityre, âgé, la profondeur de tendresse que lui prête Virgile, surtout que l'absence de Tityre ne peut durer longtemps. Virgile, d'après Ihm, pêche encore ici par un excès d'idéalisation, et peut-être à cause du désir de faire entrer dans sa bucolique certains traits de Théocrite qui l'avaient frappé.

Je sens moins que Ihm l'invraisemblance des sentiments prêtés à Amaryllis ; mais ce que je comprends peu, c'est la sérénité d'âme de Melibée, expulsé de sa ferme, sans gîte, et qui sait oublier son malheur au point de pouvoir plaisanter Tityre et se plaisanter lui-même.

Certains traits complètent la description de la propriété.

(1) Voir d'intéressantes citations dans Butcher l.l. p. 176 et suiv.

(2) On trouvera des renseignements dans toutes les histoires littéraires. On cite une monographie de V. de Laprade. *Le sentiment de la nature.* 2e éd. 1870.

(3) l. l. p. 482.

Poma se dit de n'importe quel fruit doux, surtout s'il est tendre. Cf. *Buc.* 9. 50. *Georg.* 1.274, 2.59, 150,516, *Aen.* 7.111. Le détail des *poma* mûres laissées sur l'arbre place cette scène en automne, saison encore chaude en Italie, et durant laquelle on peut encore rechercher l'ombre, comme fait Tityre (1).

Pinus, d'après le contexte, sont des pins de jardin. Cf. d'ailleurs 7,65. Le pin, on le voit, était cultivé en Italie. Cette sorte de pin porte des fruits comestibles (pinus pinea) (2).

Haec arbusta (39) ne peut représenter que les arbres portant les *poma* (3). La propriété contenait aussi des fontaines.

Remarques sur le style et la versification.

1. La versification présente une particularité au v. 38 : la dernière syllabe de *aberat* s'allonge. Cet allongement se produit ordinairement chez Virgile sous l'influence d'un temps fort et de la césure qui suit. Souvent ces syllabes allongées étaient longues dans la poésie archaïque (4). Iasinski remarque que, dans six cas sur huit que comptent les bucoliques, la syllabe allongée est précédée d'une brève. L'impression désagréable produite par la profusion des brèves était atténuée par l'allongement d'une d'entre elles (5).

2. Le v. 39 est formé de quatre spondées. Cela lui donne une allure lente et tranquille : l'idée à exprimer est celle d'un bonheur aussi tranquille que profond. Voir l'appendice.

3. Dans les vers 38 et 39, *ipse* répété marque les endroits saillants du mètre.

4. Dans le vers 37 le commencement et la fin du 2d hémistiche sont marqués par une allitération, *patereris, poma ;* la fin du 1er *(sua)* et du 2d *(poma)* par un homoioteleuton.

(1) Cartault, p. 337.
(2) Glaser. Edit. p. 29.
(3) Cartault, p. 456.
(4) Plessis. *Métrique grecque et latine.* Klincksieck. Paris 1899, no 103. Norden, *l. l.*, p. 440.
(5) Iasinski. *De re metrica in Vergilianis bucolicis*, Douai, 1903, p. 8.

40-45.

Le *quid facerem* annonce évidemment un homme qui s'excuse. Tityre s'excuse d'avoir laissé Amaryllis dans la peine par son absence. Au v. 41, le ton devient respectueux, pour prononcer le *tam praesentis... divos*; il prépare l'accent de vénération profonde, religieuse, attendrie du v. 42 et suiv. Le *hic* du v. 42 n'est pas lié au v. 41 ; on mettra donc une pause : Tityre déjà rempli d'émotion religieuse, se prépare à raconter l'aventure merveilleuse dont il a été l'acteur. Les quatre vers 42 à 45 se divisent en deux distiques qui se correspondent, *hic, hic ;* ces deux mots doivent être dits avec une certaine emphase. Puis, sur chacun des mots *illum vidi iuvenem*, le ton doit dire le sentiment d'admiration naïve, de religion qui remplit encore le vieux paysan d'avoir vu un dieu.

Comme au v. 13, il interpelle pathétiquement son confrère par son nom. Accentuer *quotannis, bis senos*. Dans le 2d distique, le ton toujours religieux marque en plus la joie ressentie à la réponse obtenue ; *primus* a l'accent. — *Pascite, etc.* Cette réponse a le ton des oracles : elle est brève, décisive, impérieuse. Le ton de la lecture doit rendre cette nuance, tempérée cependant par le rythme nettement dactylique des trois premiers pieds. Le paysan est évidemment encore sous l'impression du religieux respect ressentie à cette parole divine. Aussi, quand il l'a rapportée, n'ajoute-t-il plus rien : il se tait, comme s'il était entièrement dominé par son émotion.

Dans le v. 44, la césure est après *primus*. Les deux hémistiches finissent par un mot de même consonance initiale. La césure du v. 45 est après *pueri*. Ainsi les deux hémistiches commencent par deux impératifs et de plus le 1er hémistiche commence et finit par un mot de même consonance initiale.

Cette lecture aura fait sentir le caractère dramatique du passage, c'est-à-dire les sentiments exprimés par Tityre. Nous passons à l'explication des faits grammaticaux et historiques.

Facerem. Subjonctif délibératif du passé.

Neque... licebat. Il faut pour avoir un sens prendre *alibi* au vers suivant.

Pourquoi Tityre devait il faire le voyage de Rome pour obtenir son affranchissement ? C'est que son maître habite Rome, et ne vient jamais ou très rarement sur ses terres. Il appartient donc à cette aristocratie jouisseuse qui laisse l'esclave exploiter les terres et n'y paraît jamais.

Cette situation de Tityre est un fait général qui caractérise l'état social et économique du temps (1). J'ajouterais que cet absentéisme existe en Irlande, en Sicile et qu'il est une des causes du malaise économique et social dont souffrent ces pays.

Tityre devait se rendre à Rome, pour négocier avec son maître son affranchissement et se faire présenter par lui comme libre au préteur.

Nec... divos. Divus a le plus souvent le sens d'un homme mort et divinisé ensuite. Il ne peut l'avoir ici ; il s'agit bien de personnes vivantes. Donc il est synonyme ici de *deos.* C'est probablement la métrique qui l'a fait choisir. *Tam praesentes. Praesens* exprime souvent en latin une idée plus active que celle de présent, celle de secourable. Cf. *Georg.* 1. 10, 2.127. Ces *divi* sont évidemment les hommes influents qui peuvent protéger. Je ne vois cependant rien dans ce vers qui autorise à dire que Tityre s'est adressé à plusieurs protecteurs avant de voir Auguste. *Cognoscere* ne signifie pas visiter. Ce terme de *divi,* désignant l'aristocratie romaine, est l'expression du respect qu'elle inspirait à un paysan qui a vieilli au fond de

(1) On trouvera un exposé de cette situation dans les derniers volumes de l'*Histoire romaine* de MOMMSEN, trad. De Guerle chez Marpon et Flammarion à Paris 1882. Les faits sont condensés dans le petit livre de L. BLOCH. *Soziale Kämpfe im Alten Rom.* Teubner. Leipzig 1908 (150 pages, prix 1,25 fr.) et dans une brochure très claire et très instructive de M. Zech, prof. à l'Institut St-Louis, à Bruxelles, *Le régime agraire de la république romaine.* Bruxelles, 1904.

sa campagne. La distance les a grandis à ses yeux. Cela me paraît tout à fait conforme à l'esprit du temps. Le trait d'Horace, *Sat.* 2. 6.52 : *deos propius contingis*, a le même fondement.

Iuvenem ! Servius dit que c'est Auguste qui est désigné ici.

1. Qu'exprime ce mot dans la bouche de Tityre ?

On est *iuvenis* à Rome jusqu'à 45 ans. Octave est né en 63 av. J. C. Cette églogue a été composée probablement en l'automne de l'an 41. Octave avait donc 22 ans.

Dans la bouche de Tityre, ce mot exprime l'admiration qu'il éprouve pour Octave, maître de Rome par son triumvirat à un âge si peu avancé. Pour comprendre ce sentiment, il faut se rappeler qu'à Rome, l'accès des magistratures importantes était soumis à des conditions d'âge rigoureuses. A l'àge d'Octave, l'accès de la première magistrature, la questure était encore interdit. Maintenant, il est probable que Virgile, en mettant ce mot dans la bouche de Tityre, a voulu flatter un puissant protecteur. Car les poètes de la cour, Virgile et Horace, l'appellent plusieurs fois de ce nom. *Georg.* 1. 500. Hor. *Car.* 1. 2. 41. *Sat.* 2. 5. 62.

2. Pourquoi Auguste n'est il pas désigné avec plus de précision ?

Tityre ne prononce pas le nom d'Auguste; il se contente de le désigner par le terme général *iuvenis*. C'est encore une inspiration de sa vénération religieuse pour Auguste : il semble craindre de prononcer son nom. En lui prêtant ce sentiment, Virgile évite de nommer son bienfaiteur. L'expression de sa reconnaissanee reçoit de ce silence une forme discrète et délicate; elle évite la flatterie lourde et plate, génante pour celui auquel elle s'adresse (1). L'âme délicate et fine de Virgile se reconnaît à ces nuances.

Quotannis... fumant. Construire la phrase. Au v. 10, l'acte cultuel était un sacrifice sanglant, et il l'annonçait comme

(1) Leo dans *Hermes* vol. 38 p. 8 et 9.

futur ; ici il s'agit d'une offrande d'encens et il s'en acquitte déjà.

Bis senos. Le voisinage de *quotannis* montre qu'il faut répartir les douze jours sur toute l'année et par conséquent qu'il s'agit d'une cérémonie mensuelle. *Bis senos* a le caractère d'une expression liturgique.

L'interprétation traditionnelle voit dans cette offrande mensuelle celle qui se faisait chaque mois au *lar familiaris* ; elle concluait que Tityre mettait Auguste parmi les *lares* de sa famille.

Cette interprétation a été combattue par Wissowa dans *Hermes* 1902. 37e vol. p. 157 et suiv. Après avoir contesté toutes les affirmations de l'herméneutique traditionnelle, ce savant rappela l'existence dans le monde grec à l'époque hellénistique d'un sacrifice mensuel en l'honneur des rois. C'est d'après lui, cet usage que Virgile aurait trouvé dans une œuvre grecque de l'époque hellénistique et qu'il aurait transposé dans sa bucolique romaine.

Cette transposition et cet emprunt à l'érudition littéraire n'ont rien qui soit contraire à la manière de Virgile. Seulement des textes, déjà cités par La Cerda, confirment tous les faits contestés par Wissowa : 1º l'existence d'une offrande mensuelle d'encens aux Lares. Tibulle 1. 3. 34. — 2º L'introduction d'Auguste parmi les Lares domestiques est attestée par Horace *Car*. 4. 5. 34. Sans doute l'ode d'Horace composée en l'an 14 est beaucoup plus jeune que la bucolique. Mais la pensée de cette pratique a pu venir plus tôt à Virgile. Il était d'ailleurs naturel qu'un paysan voulant vénérer son protecteur, le sauveur de sa fortune, pensât à le placer parmi les divinités protectrices de sa famille.

Je montrerais la statue du *genius Augusti* et des dieux Lares (1).

(1) On en trouvera des représentations dans le *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* par Salomon Reinach. 3 vol. Paris, Leroux,

Responsum petere est la formule usitée pour la question que l'on pose à une divinité oraculaire. Tityre s'est donc approché d'Octave comme d'un dieu.

Primus. Plusieurs interprétations ont été proposées. La plus connue (1) rapproche le v. 44 du v. 41, où le pluriel *divi* semble une allusion aux personnages haut placés auxquels il s'est adressé vainement, jusqu'au moment où il vit Octave et en obtint la faveur demandée. *Primus*, dans cette interprétation, signifie *le premier et seulement après lui d'autres ont osé me donner cette assurance.*

Il me paraît difficile d'attribuer cette assurance aux *divi* à cet endroit-ci. Car en somme, elle affaiblit l'importance du bienfait d'Auguste, puisque ce mot insinue qu'il ne vient pas exclusivement de lui. Il eût été plus adroit de la part de Virgile de taire cette circonstance, qu'après l'initiative prise par Auguste, d'autres ont osé s'engager. Ajoutons que l'argument tiré du v. 41 est fragile : rien ne prouve que le pluriel *divi* ait cette précision concrète de sens qu'on lui donne.

Une autre interprétation donne à *primus* un sens plutôt moral et pathétique.

Conformément à l'usage de la langue latine, un adjectif peut remplacer un adverbe. Cet usage, restreint chez les prosateurs aux adjectifs exprimant un sentiment, s'est étendu à d'autres

1897-1904 et aux mots *Genius* et *Lares* dans Daremberg et Saglio. — Il y a aussi un bon exposé, accompagné de représentations, dans les *Neue Jahrb. f. de Kl. Alt. ü. Pädagogik.* 1898, I, p. 161 (Wissowa). Dans les classes on pourra utiliser les photographies des musées de Naples et du Vatican. Notamment le *genius Augusti* du Vatican est en 18/24 chez Brogi. On trouvera aussi de belles représentations des dieux Lares de Pompéies à la même maison et en même format ; aussi dans MARCHI. *Il culto privato di Roma antica.* Milan. 1896 1er vol. tav. 1-6 et dans MAU. *Pompei in Leben und Kunst.* Leipzig, 1900 p. 251 sq.

(1) La Cerda, Cartault. Kolster.

chez les poètes. *Primus* donc peut avoir le sens d'un *primum* adverbe (1).

Or cet adverbe a dans certains cas un sens pathétique très voisin de *tandem* (2). Ce sens me paraît évident *Aen.* 3. 209. Les vers précédents ont insisté sur la durée du naufrage : *Servatum ex undis Strophadum me litora primum excipiunt* = *Les rivages des Strophades m'accueillent enfin c. à d. après tant d'angoisses* (3). C'est le sens de l'adjectif lui-même, *primus*, au livre 7. 118. Deuticke lui donne un sens temporel, celui de *primum* avec les conjonctions de temps, = *aussitôt que*. Mais cette nuance se trouve exprimée dans *continuo* qui suit (4). Dans tous ces passages, le sens de *primum*, voisin de *tandem*, m'en paraît cependant différent. Tandis que *tandem* exprime la nuance d'étonnement et souvent d'impatience, *primum* dit plutôt que la chose a été attendue longtemps et avec une certaine inquiétude.

Pueri terme reçu pour dire *esclaves*.

Ut ante est équivoque en soi : est-ce *selon les procédés traditionnels ?* ou bien *au service du maître que vous avez eu jusqu'ici ?* On ne peut guère hésiter : c'est le second sens qui s'impose. Mais Virgile a probablement choisi avec intention une expression équivoque. La réponse d'Octave a l'énergique et impérieuse concision des Oracles ; l'expression équivoque *ut ante* lui en donne de plus le caractère obscur (5).

Summittite avec un nom de mâle comme régime, signifie *élever pour la reproduction*. C'est un terme propre d'économie rurale (6). La signification de *sub* n'est pas claire ; peut être, est-ce *à la place de, pour remplacer*.

(1) *Buc.* 6.1. *Georg.* 1.12. *Aen.* 6.810.

(2) Krekelberg et Remy. *Formes typiques dans l'éloquence latine.* Wesmael-Charlier. Namur, 1896. n. 139.

(3) Cf. encore *Aen.* 9. 110.

(4) Conington, Leo dans *Hermes* 38e, v. p. 8. ne 3 et déjà Forbiger.

(5) Leo, *Hermes* 38 vol. p. 8.

(6) *Georg.* 3. 73, 159. Cartault, p. 331, ne 2.

La situation achève de s'éclaircir. On voit que Tityre s'est rendu à Rome pour obtenir son affranchissement. Là il a pu voir Auguste qui lui a garanti la possession de son bien.

46-58.

Ces vers contiennent la description du bonheur de Tityre. Virgile a donc placé la description du bonheur de Tityre non pas dans la bouche de celui-ci, mais dans celle de Mélibée, le spolié, le fugitif. Il a bien fait. Tityre, prenant plaisir à étaler son bonheur devant Mélibée, n'eût pas été supportable ; habituellement froid, il fût devenu cruel.

Mélibée, on le voit, n'interroge pas Tityre sur le nom du *iuvenis* cité par ce dernier. Ce silence se comprend. Tityre l'a suffisamment décrit pour que Mélibée le reconnaisse. La fortune merveilleuse du jeune neveu de César avait suscité assez d'émoi en Italie, pour que Mélibée comprenne la désignation *illum iuvenem*. Tityre d'ailleurs en parle comme d'une personne bien connue. Un autre sentiment remplace en lui cette curiosité. La faveur souveraine obtenue par Tityre et qui assure à celui-ci la sécurité absolue lui fait sentir amèrement sa propre infortune. L'âme tendre et délicate que Virgile lui a donnée ne s'ouvre pas à l'envie. Sa politesse naturelle lui inspire des félicitations, mais celles-ci sont tristes. En parlant du bonheur de Tityre, il pense à sa propre infortune. Il décrit les joies de Tityre, mais il voit surtout celles qui vont lui manquer. La tristesse profonde qui remplit son âme donne à ses félicitations le ton d'une complainte. Elle se partage de la manière suivante : D'abord il félicite en général Tityre d'avoir conservé sa propriété, 46-48. Puis il l'en félicite pour ses troupeaux, 49 et 50, et ensuite pour lui-même, 51-58. Sans aller jusqu'à la composition strophique, le parallélisme des pensées est bien marqué. Cf. à la fin du commmentaire de ce passage les remarques sur le style et la versification.

La lecture devra surtout faire apparaître la nature du sentiment qui anime Mélibée. Le mouvement est celui d'une élégie plaintive. La progression du sentiment se manifeste surtout dans les images qui deviennent de plus en plus riantes et doivent être de plus en plus amères au cœur du fugitif sans foyer. Il n'y a aucune explosion du sentiment comme il y en avait dans les vers 11 à 18 et comme nous en aurons dans les vers 64 à 78.

Je crois devoir donner des indications plus précises pour diriger la lecture. Le ton doit faire apparaître l'amertume des regrets, mal dissimulés par la politesse des félicitations. Naturellement, dans le v. 46, deux mots doivent être accentués : *Fortunate*, le prononcer lentement et avec sentiment, ainsi que *tua*. Puis la description commence. C'est une plainte douce dans laquelle l'accentuation doit être faible et mesurée. Entre 48 et 49, une pause légère, un soupir ; il n'y a pas en effet de liaison entre ces vers ; ils sont détachés. Le ton est plus pénétrant dans la reprise *Fortunate senex*. Je lui donnerais la nuance de : *Fortuné vieillard, qui ne savez pas l'étendue de votre bonheur*. Puis la description reprend plus vive, soulignant les détails intimes et charmants pour Tityre, *inter flumina nota*. La voix et la déclamation se feront surtout descriptives, *hic, hinc, hinc ;* ces mots supposent un geste. Accentuer au v. 53 *quae semper*. Au v. 55 marquer les allitérations *s ;* au v. 57 l'apposition *tua cura*. ; 57 et 58 les *r*.

Le commentaire devra surtout expliquer les difficultés de sens et de construction que présente ce passage.

Tua a deux constructions possibles : ou bien il est simple qualificatif de *rura*, ou bien il détermine *manebunt*. La première construction donne à *manebunt* un sens vague et incomplet. Dans la seconde construction, non seulement son sens est déterminé, mais il a une plénitude de signification qui répond à l'intensité des regrets qui animent Mélibée. Ce proscrit sans feu ni lieu sent tout le prix du chez soi conservé et possédé en sécurité.

Rura. Au v. 3 = *arva,* au v. 12 = *agri.* D'après *Buc.* 2.28 et 5. 58 = campagne en général. Ici = propriété rustique (1).

Et tibi... satis ss. ent. *sunt.* Sa propriété est assez grande pour lui, parce qu'il est modeste dans ses prétentions. Mais l'intention de Mélibée, en faisant cette remarque, ne peut être seulement de rendre un hommage aussi fade que vain à la modération de Tityre. Dans la bouche de Mélibée, ces mots sont la constatation que son voisin est parfaitement heureux, que rien ne manque à son bonheur : il tient à sa petite ferme, fût-elle plus petite encore. Derrière Mélibée, on entend Virgile disant à son bienfaiteur le prix qu'il attache à la conservation de sa petite propriété.

Dans la proposition concessive qui suit, je dois d'abord expliquer *omnia,* qui peut être substantif ou adjectif se rapportant à *pascua.* Dans le premier cas, il doit désigner toute la propriété. Il est peu propable que telle ait été la pensée de Virgile. D'abord dans le terme général *omnia* sont compris aussi les *pascua.* Ce serait une association bizarre. Puis la première pensée qui se présente à la lecture de la phrase, c'est d'unir cet adjectif général *omnia* et le substantif déterminé *pascua* qui suit. Rien d'ailleurs ne s'y oppose.Dans les prairies marécageuses, la roche peut affleurer ça et là.

La difficulté de cette proposition concessive est le sens de *quamvis.* Ordinairement en effet cette conjonction introduit un fait réel. Dès lors nous sommes obligés de nous représenter les prairies de Tityre comme morcelées et laissant apparaître le rocher çà et là. Ce n'est gênant que pour ceux qui pensent que c'est bien la propriété de Virgile qui est décrite dans l'églogue. Ils ont toujours la ressource de dire que, si ces détails ne se rencontrent plus aujourd'hui dans le sol de Mantoue, c'est qu'il a changé d'aspect (2).

La vraie difficulté est l'intention que ce sens de *quamvis*

(1) Cartault, p. 460.
(2) Cartault, p. 451. Benoist, h. l.

oblige de prêter à Mélibée. Il est difficile en effet avec ce sens de *quamvis* d'interpréter cette remarque de Mélibée autrement que comme un trait de jalousie; ce serait comme une compensation méchante qu'il s'accorderait dans son infortune, de constater la pauvreté des terres du voisin. Or cette supposition est invraisemblable; elle est en contradiction avec la délicatesse et la générosité des sentiments que montre Mélibée dans tout cet entretien.

Il reste donc à voir, si *quamvis* ne pourrait pas introduire une pure supposition, comme *etiamsi*. Alors, tout sentiment de jalousie est écarté de Mélibée. En ajoutant cette idée, il affirme avec une plus grande énergie combien Tityre tient à sa petite propriété. C'est l'intensité de ses regrets qui inspire cette remarque au malheureux proscrit ; c'est à lui-même qu'il pense ce ce moment. Quel prix aurait pour lui la plus misérable des terres, s'il pouvait se dire qu'elle est à lui ! Si je ne me trompe, ces deux vers expriment avec autant de vérité que de discrétion, la profondeur des souffrances morales qu'endure le petit paysan spolié.

Mais *quamvis* peut-il avoir ce sens ? D'autres passages montrent avec évidence qu'il l'a, *Buc.* 4.56, *Georg.* 3.120. D'ailleurs par son étymologie et son sens premier (1), *quamvis* peut exprimer un fait réel et un fait supposé (2).

Limoso... iunco. Sur la place des mots cf. l'appendice. — Singulier générique au lieu du pluriel.

Non... laedent sont deux traits qui révèlent l'homme du métier, l'éleveur.

Gravis doit être interprété. L'on doit commencer par bien marquer le sens de *fetas*. Ce mot désigne les femelles qui ont mis bas ou qui sont encore pleines. *Gravis* est susceptible de sens plus différents. Il peut signifier malades, en sous entendant *morbo* comme *Georg.* 3.95. Alors *fetas* doit signifier qui ont

(1) RIEMANN-GOELZER, *l. l.* n. 470.
(2) LEO. *Hermes* 38e v. p. 10 ne 2.

mis bas. De fait, les femelles qui ont mis bas ont besoin de certains soins (1). *Gravis* peut encore signifier pleines, comme *Aen.* 1.274. Ce dernier sens est peu probable. Mélibée traîne à ses côtés, liée par une corde, une brebis qui a mis bas. C'est pour l'empêcher de brouter au hasard toutes les herbes qu'il l'a tient ainsi en laisse. Cette situation, on l'a vu au v. 13, l'émeut douloureusement ; il est naturel qu'il y pense ici. *Gravis* doit donc désigner l'état maladif des bêtes après leur délivrance (2).

Certains ont voulu voir dans *gravis* une prolepse c.-à-d., le résultat de *temptabunt* = de façon à les rendre malades. C'est à tort : *temptabunt* a le sens de rendre malade ou même de frapper de mort, *Georg.* 3.44 (3).

Pabula. Sur la différence entre *pabula*, nom générique de nourriture, et *pascua*, nom de lieu, cf. les dictionnaires de synonymes, entr'autres BARRAULT. *Traité des synonymes de la langue latine.* Hachette 1853.

Hic... opacum. Pour comprendre le sentiment qui inspire Mélibée, il faut se rappeler que Virgile vivait dans un climat où ces détails ont plus d'importance que chez nous. Virgile a pu penser ici aux lits nombreux dans lesquels se déverse le Mincio dans les environs de Mantoue (4), sans pourtant prendre comme cadre de son églogue le reste du paysage. Mais il est bien possible que le poète n'ait eu dans l'esprit aucun paysage concret. Les sources et les rivières sous bois sont au nombre des images familières de Virgile ; Roiron (5) cite trente-neuf passages, et il en a omis. D'ailleurs les traits cités ici sont au nombre des paysages classiques de l'idylle antique (6).

Nota a une valeur pathétique à cet endroit. L'exilé Mélibée

(1) Cf. les v. 13 et suiv.
(2) STAMPINI, l. l., p. 96.
(3) BENOIST h. l. KOLSTER, p, 13.
(4) CARTAULT, p. 3.
(5) *l. l.*, 143.
(6) Cf. le beau livre de COUAT. *La poésie Alexandrine sous les trois premiers Ptolémées.* Paris 1882, p. 415 et suiv.

apprécie cette circonstance, lui qui s'en va vers des pays inconnus, où tout lui sera étranger.

Sacros ne me paraît pas avoir ici une valeur particulière. C'est une épithète figée, que Virgile emprunte à la littérature religieuse. Les anciens, les Grecs surtout, assignaient une divinité à chaque source (1).

Frigus opacum est une expression nouvelle formée de la liaison métonymique de deux mots bien connus. Des trouvailles de ce genre sont de celles que la poétique du temps recommandait (2). L'expression pourrait être un souvenir inconscient de *Buc.* 2.8, où les deux éléments réunis dans *frigus opacum* sont séparés, *umbram* et *frigus*.

Captabis, intensif, a toute sa signification ici : vous prendrez à satiété, vous jouirez.

Hinc tibi... susurro. Trois constructions de *quae semper* sont grammaticalement possibles. 1ere Les rattacher à *depasta*, en faisant de ce mot un parfait. Mais *vicino ab limite* ne peut logiquement dépendre de *depasta* ; cela ne donne aucun sens.

2me Goelzer les rattache à un *est* sous entendu ; il fait de *ab vicino limite* un régime de *est*, et il traduit : la haie qui est toujours sur la limite de la propriété voisine. Mais d'abord *ab* est assez difficile à expliquer, et surtout c'est une manière recherchée et obscure de dire que la propriété n'a pas changé.

Il y a une 3e ponctuation possible : mettre la virgule après *quae semper*; puis donner à cette relative écourtée comme verbe le parfait *suasit* que l'on emprunte au futur *suadebit* (3). Cette ellipse est assez violente ; mais il y a d'autres exemples. Ainsi au v. 25 l'ellipse de *efferre ; Aen.* 12. 96, il faut ss. ent. *gessit*, à emprunter à *gerit*. Cette incise met en lumière la tranquillité dont Tityre n'a cessé de jouir jusqu'aujourd'hui malgré les évènements. On comprend que cette circonstance soit notée

(1) Théocr. 7. 136 ἱερὸν ὕδωρ. Hor. *Car.* 1. 1. 22.
(2) Horace, *Ars poet.* 46-48.
(3) Benoist, Deuticke, Conington.

par Mélibée, chassé de chez lui, probablement après de nombreuses journées d'inquiétude.

Vicino ab limite est l'explication de *hinc* et tous deux dépendent de *suadebit;* ils disent d'où viendra le murmure assoupissant. Ce tour de pensée consistant à exprimer une circonstance de lieu d'abord par un trait général, puis par une désignation précise se rencontre ici trois fois 51, 53, 56. Cf. *Buc.* 3. 12. *Aen.* 1.538, 2.18. Il semble avoir été plus familier aux anciens qu'à nous.

Depasta est un participe passé passif employé dans le sens du présent. Cet emploi est propre surtout à la poésie (1).

Florem avec un temps de signification passive me paraît être ici un accusatif grec de la partie (2).

Apibus Hyblaeis. Datif de l'agent avec un verbe passif. Montrer la ville d'Hybla en Sicile. Les abeilles produisaient dans les environs de cette ville un miel parfumé, très renommé dans l'antiquité. Cette épithète géographique manque de vérité dans la bouche du petit paysan ignorant de la Gaule Cisalpine.

Cette constatation faite, il faut expliquer comment Virgile a commis cette faute de jugement. J'attacherais une grande importance à le faire comprendre aux jeunes élèves, non pas par souci puéril de disculper Virgile, mais pour éveiller le sens historique des jeunes gens et leur montrer que cette époque a eu ses conventions que l'on n'a pas même dicutées. Celle-ci est caractéristique. Le résultat dernier sera de leur faire voir que, pour comprendre et juger un auteur, il faut le remettre dans son milieu et en particulier tenir compte des idées littéraires admises de son temps.

X Or nous constatons que Virgile use souvent d'épithètes géographiques pour caractériser les objets. Ex. *Buc.* 7.37, 5.27,

(1) Riemann-Goelzer, p. 295.

(2) Il me paraît impossible de donner la signification de la voix moyenne ici à *depasta*. Riemann-Goelzer, p. 240-242.

9.13.30., 10.59. *Georg.* 1.8.265, 2.448, 3.204.345, 4.177. Ces cas sont si nombreux qu'on doit conclure à une convention littéraire (1). La supposition devient une certitude, si l'on examine l'usage d'Horace, sans parler de Properce et d'Ovide. A n'en pas douter, cette époque aimait ces sortes d'épithètes ; elles se présentent à nous comme un trait d'érudition géographique. L'intérêt pour la géographie était donc à la mode à cette époque. En voici l'explication. La littérature romaine est fille de la littérature grecque, mais la poésie romaine du commencement de l'empire s'inspire surtout des poètes Alexandrins. Or la poésie Alexandrine naquit et grandit autour de la bibliothèque considérable accumulée dans cette ville, et dans l'atmosphère d'érudition qu'elle y créa et entretint (2). Certains bibliothécaires, comme Callimaque, cultivèrent avec le même succès la poésie et la science. Cette poésie, on le devine, était beaucoup plus que celle de l'époque classique une œuvre de travail réfléchi, de raison et de savoir faire. L'érudition mythologique, astrologique et géographique y pénétra. L'épithète de *doctus* devint le qualificatif le plus honorable pour un poète (3). Les contemporains de ces bibliothécaires-poètes ne furent pas choqués par ce mélange de la poésie et de la science. Ils y étaient préparés par toute la tradition littéraire et artistique. C'est là un fait capital, sur lequel il convient d'atirer l'attention des élèves, parce qu'il constitue une des différences essentielles entre les idées littéraires des anciens et les nôtres. Les anciens, en aucun temps, Aristote excepté, n'ont établi entre les sciences et la littérature la séparation que nous regardons comme essentielle. Sous ce rapport, la différence entre les idées de l'époque Alexandrine et celles des époques antérieures n'est qu'une question de plus ou de

(1) Sellar. *The roman poets of the Augustan Age... Virgil.* Oxford, 1883. 2d éd., p. 163.

(2) Lire l'exposé de ce fait intéressant dans Couat. *La poésie Alexandrine,* ch. I. — Cf. encore Butcher. *Le génie grec,* p. 159-161,

(3) Horace. *Ars poet.* 318.474.

moins. Les Romains se formèrent à la poésie surtout à l'école des Alexandrins; ils acceptèrent donc leur esthétique et leur gout de l'érudition.

Or, sous l'impulsion des conquêtes d'Alexandre et de la pénétration des Grecs qui s'en suivit dans les nations reculées de l'Asie antérieure, la littérature géographique se développa beaucoup sous son règne et sous celui de ses successeurs (1). Des Alexandrins, le goût de cette érudition passa aux Romains. Il ne produisit pas, comme dans le monde grec, une littérature spéciale de quelque valeur, mais il influença la littérature générale et la poésie, dans laquelle entrèrent les détails géographiques. A cette action initiale de la poésie Alexandrine s'ajouta à Rome l'influence de la critique littéraire. Celle-ci était tout entière entre les mains des *critici*, les grammairiens, dont la science consistait surtout en une minutieuse érudition (2).

De tout ceci, il résulte que le goût de la géographie n'était à Rome, qu'une simple curiosité, le désir de connaître les endroits célèbres par quelque fait extraordinaire ou intéressant, soit historique, soit physique (3). L'épithète *Hyblaeis* est de ce genre. Elle est d'ailleurs empruntée à Théocrite.

Salictum est une forme poétique au lieu de *salicetum*. La limite est formée de saules alignés (4). Beaucoup de champs dans la Lombardie sont encore aujourd'hui bordés de ces arbres.

Le *susurrus* est produit par les feuilles et les abeilles.

Inire dépendant de *suadebit* est une construction poétique.

La situation champêtre décrite ici dans les vers 53-55, est, plus encore que le frais pris au bord des fontaines, la félicité

(1) SUSEMIHL. *Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandrinerzeit*. Leipzig, 1891. I vol. p. 649.

(2) Cf. un art très intéressant de KROLL dans *Neue Jahrb. f. d. Klas. Alt. und Pädag.* 1903. XI. p. 13 et suiv.

(3) Ce caractère de l'érudition géographique romaine est très bien exposé dans PETER, *l. l.* II, p. 211.

(4) *Georg.* 2. 434-436.

idéale d'un pâtre méridional. Elle est complétée dans les trois vers qui suivent. *Frondator*, dérivé de *frons*, *dis*, d'après *Georg.* 2.40, est un ouvrier qui émonde la vigne. Les vignes nécessitent de nombreuses coupes chaque année. *Georg.* 2. 397-419. Ce *frondator* peut être un homme libre ou un esclave ; probablement un esclave, à cause du dépleuplement de l'Italie. Tityre, affranchi d'hier et probablement même quand il était encore esclave, possédait lui-même un esclave, qui faisait partie de son *peculium*. Le cas n'est pas isolé.

A mon sens, le professeur devra expliquer avec soin les détails de ce genre. Sans ces explications, ces allusions resteront obscures, et c'est regrettable non pas seulement pour l'intelligence de l'églogue, mais pour les connaissances générales de l'élève. Reliés les uns aux autres, ces détails peuvent recomposer une partie de la société contemporaine. La bucolique nous apparaît ainsi comme une petite image du monde campagnard contemporain.

Alta sub rupe. D'après ceci, le paysage, tel que le décrit Virgile, contient un rocher élevé. Or les environs de Mantoue ne présentent rien de pareil. Il est donc peu probable que Virgile ait réellement décrit sa propriété, ou même les environs de Mantoue. Le paysage qu'il s'est formé dans l'esprit est une création fantaisiste, dans laquelle les souvenirs de ses lectures sont entrés pour une grande part (1). En particulier, le trait de l'ouvrier chantant aux pieds d'une roche se retrouve dans Théocrite 8.55, ὑπὸ τᾷ πέτρᾳ τᾷδ' ἄσομαι.

Ad auras canere est formé sur le modèle des nombreuses expressions poétiques de ce genre, *consurgere, fundere*, etc. Cf. le *Thesaurus*, au mot *ad* p. 492.

Nec tamen interea. Le contexte appelle ici comme transition une idée comme *et pareillement entretemps*. Cette idée est ordinairement exprimée dans Virgile par *nec minus interea*. *Aen.*

(1) Ihm dans *Neue Jahrb.* etc. 1898, I, p. 482. — Cartault, p. 331-333 est d'une opinion différente.

1.633, 6.212. L'emploi que nous trouvons ici de *tamen* peut dériver de sa signification fondamentale, *malgré tout* = *malgré ce chant du frondator.*

Raucae palumbes. L'épithète très caractéristique du chant des ramiers ne se trouve pas chez Théocrite; elle traduit une impression personnelle (1). C'est une des rares expressions caractéristiques du timbre chez Virgile (2). Nous avons déjà remarqué que Virgile était beaucoup moins sensible au timbre des sons qu'à leur intensité (3).

Tua cura est une apposition. Deuticke fait remarquer que Virgile les aime (4). Sur l'hyperbate cf. le chapitre final. Le mot ne peut exprimer ici aucune idée d'inquiétude, mais seulement celle d'un plaisir qui occupe (5).

Turtur. On voit par ce passage que la tourterelle était un des oiseaux domestiques des fermes à cette époque (6).

Ulmus. Il sert encore aujourd'hui en Italie d'arbre conducteur aux vignes. Ce n'est pas un arbre bien haut. Dès lors *aeria,* à moins d'être une épithète banale, doit attirer l'attention sur cette circonstance pittoresque que le roucoulement se fait entendre là haut, dans les branches élevées de l'ormeau.

La scène décrite ici dans les vers 51-58, est, dans ses traits essentiels, si fréquente dans les poètes de l'époque qu'elle semble être devenue un lieu commun (7). Il est probable qu'elle remonte à un modèle de l'école Alexandrine. L'art figuré Alexandrin affectionnait les scènes idylliques de ce genre (8).

(1) CARTAUT, p. 464.
(2) ROIRON, p. 458.
(3) Id., p. 460.
(4) *Buc.* 2.3, 3.3, *Georg.* 2.146.
(5) Sur ce sens de *cura* cf. *Buc.* 10.22.
(6) VARRON. *Res rustica,* 3.8.
(7) MOSCHUS 3. 11-13. TIBULLE 1. 1.27-28. HORACE. *Car.* 1. 1. 21 sq., *Epodes* 2. 27 et sq. LUCRÈCE 2. 29-31.
(8) SCHREIBER. *Hellenistiche Reliefs* passim.

Remarques sur le style et la versification.

1. La tendance propre à Virgile d'équilibrer les parties de ses compositions et de marquer la correspondance des idées par la symétrie des phrases se manifeste de différentes manières dans cette réplique élégiaque de Mélibée. D'abord elle se partage naturellement en deux séries de vers, introduites toutes les deux par *Fortunate senex*. La seconde partie comprend trois idées dont le développement commence par *hic, hinc, hinc*.

Les deux derniers vers commencent tous deux par *nec-nec*. Certains vers présentent des homoioteleutons aux mêmes endroits ; tels 49,50 *insueta mala, contagia pabula*. 57 et 58 *interea, aeria*.

2. Les éléments descriptifs dans les sons et le rythme ne manquent pas. a) Dans les sons. Le v. 55 est remarquable par le grand nombre de *s ;* notamment le premier mot et le dernier commencent par cette lettre. Le poète parle précisément du bourdonnement des abeilles. Au contraire aux v. 57 et 58 le roucoulement des ramiers est rendu sensible par la profusion des *r*. Est-ce aller trop loin que de remarquer dans les vers 51 et 52, où le poète parle des eaux courantes, les *f. fl.* et *fr.* ?

b) Le rythme. Le v. 52 contient quatre spondées. Cf. ce qui a été dit au v. 39. Au v. 55 qui décrit le sommeil léger du paysan, le rythme dactylique èst affaibli par le grand nombre de césures trochaïques.

59-63.

L'interprétation de ces vers, si elle est complète, peut donner aux élèves la connaissance 1°) de certaines particularités de sens qui caractérisent le style de Virgile ; 2°) d'un genre de comparaisons fréquentes dans la poésie romaine, celle que les rhéteurs ont appelée ἐκ τῶν ἀδυνάτων. 3°) Enfin la

phrase pompeuse est un exemple de la grande période épique, telle que Virgile l'a inventée.

Ces cinq vers forment une seule phrase, composée de deux parties : l'une comprend les quatre premiers vers, ce sont les propositions principales ; l'autre partie, la proposition subordonnée, est contenue dans le v. 63.

La première partie comprend deux groupes équilibrés de deux vers, commençant chacun par *ante ;* l'un (59.60) contient les comparaisons tirées de la nature animale ; l'autre contient celles qui sont empruntées à la vie humaine (61-62). Dans les vers 59 et 60, les finales sont symétriques : *in aethere cervi, in litore pisces.* Au v. 61 les divisions métriques sont marquées par l'allitération *ante, amborum.*

Il y a un manque d'équilibre très apparent entre la première partie qui comprend quatre vers et la seconde qui n'en contient qu'un. Le résultat est de mettre celle-ci en pleine lumière. Or l'idée qu'elle contient, c'est précisément l'affirmation de la reconnaissance de Tityre pour son bienfaiteur. La composition de la phrase est donc en parfaite harmonie avec la pensée à exprimer. Pour la dire telle que Virgile l'a conçue, il faut mettre sur le v. 63 une accentuation énergique. Il doit être lu lentement, beaucoup plus lentement que ceux qui précèdent, en marquant chacun des mots d'un accent ; il y a d'ailleurs des rapprochements significatifs, tels que *nostro illius.* Les divisions rythmiques sont rendues apparentes par l'homoioteleuton, *illius, voltus.*

La métrique concorde avec la phrase pour faire de ces cinq vers des modèles de rythmique expressive. Dans les quatre premiers vers, le premier, le plus remarqué est toujours un dactyle. Au contraire le cinquième vers, celui qui proteste de la reconnaissance inaltérable de Tityre, a les quatre premiers pieds formés de pesants spondées. Le rythme de ce vers est donc plus lent que celui des quatre premiers.

L'idée simple de ces vers est : jamais je ne l'oublierai. Elle

est exprimée par des comparaisons dont le schèma est celui-ci : des choses impossibles se passeront avant que je ne l'oublie — ou encore : de même que telle chose ne saurait arriver, ainsi est-il impossible que je l'oublie jamais. Ainsi s'explique l'expression des rhéteurs ἐκ τῶν ἀδυνάτων.

Tityre commence par *ergo*, particule de conclusion. Ces protestations de reconnaissance de la part de Tityre sont donc la conclusion des félicitations que Mélibée vient de lui donner pour son bonheur. Tityre, déjà ému en finissant le court récit de son entrevue avec Octave, sent plus vivement encore maintenant tout ce qu'il doit à Octave. Aussi à peine Mélibée a-t-il fini, qu'il éclate en protestation de gratitude. Ainsi s'explique *ergo*. Mais Mélibée au v. 46 avait aussi commencé par *ergo*. Les deux tirades, — celle de Mélibée félicitant tristement Tityre de son bonheur, celle de Tityre protestant de sa reconnaissance, — font suite au récit de la faveur accordée par Auguste. Mélibée au fond a dit : vous êtes bien heureux — et Tityre : je voue à Octave une reconnaissance éternelle. Réfléchissons à ce que nous faisons naturellement, pour remercier un bienfaiteur : nous lui disons combien nous sommes heureux, et lui promettons de ne jamais l'oublier. Comparons cette donnée naturelle avec ce que nous lisons dans l'églogue. Les vers 46 à 63 contiennent l'expression de la reconnaissance de Virgile pour Octave, notamment les deux idées par lesquelles ce sentiment s'exprime naturellement : dans les v. 46-58, Virgile dit combien il est heureux ; dans les v. 59-63 il proteste de sa reconnaissance. Mais comme Virgile avait donné à l'églogue la forme d'un dialogue, il a partagé l'expression de sa gratitude entre les deux personnages. Il a mis dans la bouche de Mélibée la description de son bonheur ; elle eût été absolument déplacée dans celle de Tityre. Nous avons vu d'autre part que Virgile a su rendre non seulement acceptable, mais naturelle et tou-

chante de la part de Mélibée cette description de la félicité de son heureux voisin.

Et le ton du dialogue continue à monter, à devenir plus pathétique. Tityre en répondant par un *ergo* à l'*ergo* de Mélibée veut montrer que sa reconnaissance est à la hauteur du bienfait reçu.

L'émotion de Tityre se traduit par des comparaisons. Elles sont faciles en soi, mais le style de Virgile s'y révèle déjà avec des hardiesses poétiques intéressantes et utiles à examiner.

Place de *leves... cervi* dans le vers. Cf. l'hyperbate.

Je discuterais, si j'en avais le temps, la leçon *aequore*, meilleure au point de vue du sens que *aethere*, mais qui lui est diplomatiquement inférieure.

Freta est une métonymie commune à cette époque-ci. Elle s'emploie surtout là où il faut attirer l'attention sur l'agitation de la mer. *Georg.* 1. 327. La mer est surtout agitée dans les détroits. Citer le Pas de Calais, la mer Egée, le détroit de Messine. A s'en tenir rigoureusement aux mots, la pensée est : les flots laisseront les poissons sur le rivage. Réfléchissons-y. Il n'y a là rien d'impossible ni même d'extraordinaire. On s'attendrait à ceci : les poissons viendront vivre sur les rivages. La différence entre les deux formes de la pensée est celle-ci, que dans la première l'action est transportée des êtres animés, les poissons, à la chose inanimée, les flots. C'est une personnification ; elle est violente, puisqu'elle rend la pensée obscure et même peu naturelle.

Cette constatation n'est pas sans intérêt, parce qu'elle révèle une tendance de l'imagination poétique de Virgile de prêter la vie aux êtres inanimés. Cf. des exemples *Aen.* 7.676, 9.67. Cette tendance est quelquefois excessive.

Nudos. Comment peut-il dire cela des poissons ? C'est qu'il considère les eaux comme le vêtement des poissons.

Ante pererratis... Tigris. Montrer la carte de l'empire Romain. On voit que le Tigre est en plein pays Parthe, mais

que l'Arar est en Gaule et n'est pas la frontière de la Germanie, bien qu'il coule parallèlement à celle-ci et n'en est pas éloignée. Il y a donc une inexactitude géographique dans la situation donnée à l'Arar. Le professeur rappellera qu'au temps où cette églogue a été composée, l'on n'était pas encore bien éloigné de la première conquête faite par César; la pénétration pacifique des Romains n'avait pas encore eu lieu complètement. Ce vers de Virgile semble indiquer que la connaissance géographique de ce pays était encore imparfaite à Rome en ce moment-ci (1).

Parthus nom collectif concret; *Germania* nom abstrait appelé par le mètre.

Amborum, dépendant de *finibus*, ne peut représenter que *Parthus* et *Germanus* contenu dans *Germania*. Je ne vois pas la nécessité de donner à *amborum* un autre sens que tous deux. On peut traduire *leurs deux frontières respectives*.

L'ablatif absolu *pererratis etc.* contient une expression assez hardie dans *pererrare fines*. *Pererrare* signifie *parcourir complètement, en tous sens*. Or ce que l'on attendrait ici, c'est non pas l'idée de *parcourir en tous sens leurs frontières,* mais celle *d'échanger complètement entre eux leurs frontières*, donc un mot comme *permutatis* (2). Mais cette idée d'*échanger les frontières* entraîne celle d'errements sans fin, accomplis par ces peuples vagabonds. C'est l'idée qui a frappé Virgile, et qu'il a exprimée en l'associant hardiment avec *finibus*. C'est encore une application du conseil de l'*Ars poetica* 46sq.

La comparaison ἐκ τοῦ ἀδυνάτου est assez caractéristique de la littérature latine pour que l'on s'y arrête un peu.

1. Celle-ci a un caractère solennel qui se remarque à la première lecture ; elle est empruntée au règne animal et à la géographie.

Les Romains avaient le goût naturel du style élevé. Horace,

(1) CARTAULT, p. 334. n^e^ 1.
(2) EARLE dans *Rev. de philologie*, 1898, p. 269.

qui ne les flatte pas, le leur reconnait formellement. *Epitres* 2 : 1 165. 166. Ainsi s'explique que les comparaisons ἐ. τ. ἀ. aient eu tant de vogue dans le public et soient si fréquentes dans leur littérature. C'est un des traits caractéristiques de la littérature nationale (1). L'influence qu'a exercée la rhétorique sur le goût romain augmenta la vogue de ces comparaisons hyperboliques. Aussi sont-elles surtout nombreuses dans les écrivains qui l'ont subie (2), tels Ovide et Senèque. Horace est peut-être le moins rhéteur des poètes latins ; il en contient cinq, toutes dans les odes et épodes. On en cite dix dans Virgile, dont quatre dans les *Bucoliques*, 1.59, 5.76, 8.27 et 51 ; une dans les *Géorgiques* 2.105 ; cinq dans l'*Enéide* 1.607, 4.24, 6.625, 9.115. 12.204.

Son origine est grecque.

Par sa nature, la camparaison ἐ. τ. ἀ. suppose un sentiment puissant et vivement excité. Dans la bouche de Tytire, la comparaison ἐ. τ. ἀ. est la manifestation d'une reconnaissanee émue qui cherche les expressions les plus fortes pour donner sa mesure ; elle n'a donc rien que de naturel. On doit parler autrement, si l'on considère la matière de la 2de comparaison. Ces données géographiques sont invraisemblables dans la bouche du petit paysan ignorant de la Gaule Cisalpine. Nous renvoyons à ce qui a été dit plus haut au mot *Hyblaeis*, sur cette érudition géographique. Nous devons ajouter que les listes géographiques appartiennent au style relevé (3); celles-ci accentuent donc encore le caractère pompeux de la comparaison.

(1) Weiss. *Les caractères de la langue latine* Klincksieck. Paris 1896. p. 204.

(2) Il existe, que je sache, une seule dissertation sur la matière : J. Demling. *De poetarum latinorum* ἐκ τοῦ ἀδυνάτου *comparationibus* 1898. Wurzbourg. Elle est incomplète.

(3) La poétique des anciens est claire sur ce point. Horace *Epit.* 2, 1. 252. Pline. *Epist.* 2. 5. 5. Les poètes modernes ont senti cet effet des énumérations géographiques. Je trouve dans mes souvenirs V. Hugo. *Mon enfance* (*Odes et balllades*). *A la colonne* (*chants du crépuscule*), et surtout *La nuit de Décembre* d'A. de Musset.

2. Elle a la forme d'une accumulation. Quand nous sommes sous l'empire d'un sentiment vif, il est rare que nous nous contentions de l'exprimer sous une seule forme ; nous nous répétons. L'accumulation des comparaisons se justifie par l'intensité du sentiment qui anime Tityre.

3. Enfin la phrase a la forme la plus solennelle de la période temporelle, celle qu'introduit *ante*. Sa pompe naturelle est augmentée par le parallélisme symétrique de sa construction.

Tout cela montre que ces vers-ci appartiennent au style élevé, qu'ils ont une couleur plutôt épique qu'idyllique. Là est leur explication dernière. Virgile avait le tempérament épique ; la poésie bucolique ne fut chez lui qu'une poésie d'essai ; il avait le goût naturel du style pompeux et même d'une certaine emphase oratoire. En cela, il est le représentant fidèle du goût romain. Sainte-Beuve, dont l'admirable étude sur Virgile conserve sa valeur (1), écrit : « De bonne heure, le poète a l'aspiration aux grandes choses, aux grands sujets, vers lesquels il se dirige de sa calme et puissante douceur ». Et à la p. 63, il parle de ce « sentiment élevé et allant au grand qui de tout temps existait dans l'âme et le talent de Virgile ».

C'est ainsi que je croirais devoir présenter aux élèves ces vers admirables mais déplacés ici : ils sont caractéristiques du génie de Virgile dans un de ses écarts. On le voit, les Bucoliques ne devraient pas être lues dans les humanités ; le vrai Virgile est dans l'Enéide.

Si les vers 59-62 par leur pompe ne conviennent guère à un paysan, l'image de la reconnaissance contenue dans le v. 63, *labatur pectore voltus*, a un caractère bien populaire.

Pectore à l'ablatif simple au lieu de l'ablatif et une préposition est un usage poétique. *Pectus* comme organe des facultés intellectuelles est fréquent même en prose. Cic. *Att.* 13.12.4, *de orat.* 3.30.121.

(1) Paris 1857. p. 60.

64-78.

At est la particule d'opposition pathétique ; elle introduit ici cette pensée : nous, nous devrons aller jusqu'au bout du monde. Comparée aux paroles de Tityre qui précèdent, cette réplique de Mélibée en forme la contrepartie directe : « Vous regardez, Tityre, ces changements comme des impossibilités ? Ils seront pour nous des réalités lamentables ». L'émotion douloureuse de Mélibée est aussi ardente que l'était l'enthousiasme de Tityre. De là le caractère hyperbolique de ces prévisions pessimistes de Mélibée.

Tout n'est pas cependant exagération. Les propriétaires de Capoue furent expropriés par Octave et envoyés comme colons en Crête. Mais le plus grand nombre se rendit à Rome, attirés par les distributions gratuites de blé ou l'espérance d'y trouver une occasion quelconque, et y grossit le prolétariat de la capitale (1).

Quatre désignations géographiques sont données par Mélibée. Trois sont certaines : *Britannos*. Montrez sur la carte. = Nord-Ouest ; *Scythiam*. Montrez. = Nord-Est. Les *Afri sitientes* ne peuvent représenter la province romaine d'Afrique fertile et peuplée. L'épithète de *sitientes* oblige de chercher une partie stérile, particulièrement sablonneuse. Or, cette épithète est souvent donnée à la Lybie (2). Montrez. Reste *Oaxen rapidum Cretae*. La difficulté que présente le texte est double. *Rapidum* montre bien qu'il s'agit d'un fleuve. Or, dans l'état actuel de nos connaissances de la géographie antique, on ne connait aucun fleuve de la Crête qui porte ce nom. Mais plus incommode encore est la désignation de la Crête comme étant un pays lointain à l'égal de la Bretagne, non encore conquise, et de la Scythie, le pays classique de la sauvagerie. Au de-là de la Crête, les Romains étaient les maîtres de la Syrie, de

(1) GARDTHAUSEN. *Augustus*, Leipzig, 1891. I. 1. p. 193.

(2) OPPIUS. *Cynet.* 4 διψάδα γαῖαν, ἀνυδρότατον χῶραν, πολυδίψιον αἶαν. EUMÈNE *Paneg.* Ch. 21. *Lybiae arva sitientia.*

la Palestine ; ils occupaient la Crête depuis un grand nombre d'années.

On peut voir dans l'édition de Deuticke les principaux essais de correction. Aucun d'eux n'est admissible. Les essais d'explication ont été partiellement heureux. Un fleuve *Oaxis* n'a pas été découvert en Crête, mais Virgile a pu, erronément, y placer un fleuve de ce nom. Stephanus de Byzance h.v. y place une ville *Oaxus* ; l'existence d'un héros *Oaxes* en Crête est attestée par Servius, et la Crête elle-même est appelée *Oaxis* dans Apollonius de Rhodes I 1129-1131, ainsi que dans Varron. Tout cela explique que Virgile y ait placé par distraction un fleuve de ce nom. Ses connaissances géographiques, à cette époque-ci, nous l'avons vu à propos de l'Arar, n'étaient pas très sûres (1).

Mais la seconde difficulté reste, la désignation de la Crête comme un des bouts du monde connu. Chose étrange, son importance semble avoir été peu appréciée, excepté peut-être par Conington, qui explique le choix de cette frontière géographique par une allusion à un fait contemporain : la Crête avait été désignée comme séjour aux habitants expropriés de Capoue. Néanmoins il me paraît inadmissible que Virgile ait mis la Crête au bout du monde. Je remarque encore que l'Afrique est accompagnée d'une épithète, qui fait ressortir les souffrances qu'entraîne son séjour ; il en est de même de la Bretagne. En interprétant *Cretae* comme un nom propre de pays, on laisse *Scythiam* isolé, sans aucun qualificatif. Ces deux raisons, l'une géographique, l'autre stylistique, rendent cette interprétation peu probable. Une autre est d'ailleurs possible, qui ne présente aucune de ces difficultés. L'Oaxis peut avoir été cité par Virgile comme un fleuve de Scythie, et *Cretae* peut être un nom commun signifiant *craie*. Le génitif peut être un génitif déterminatif dépendant de *rapidus*, une extension du génitif qui se rencontre fréquemment en poésie après les

(1) Helm dans *Jahresbericht Bursian* 1902. vol. 113. II. p. 28.

adjectifs qui marquent la participation ou la puissance, tels que *consors, potens, validus* (1). L'Oaxis est cité comme un fleuve de Scythie par Justin 1.8.2. *Rapidum cretae* est interprêté par Servius *lutulentus, turbidus*. Or Quinte-Curce 7.10.13 signale en Scythie l'existence d'un fleuve Oxus dont il dit que *limum vehit*, et que partant il est *turbidus semper*. Sans doute, il s'agit dans le texte de Quinte-Curce de l'Oxus et Virgile parle de l'Oaxis, mais il est possible que l'emploi du mot Oaxis soit le résultat d'une erreur, qu'un texte de Pline explique peut-être. *Hist. Nat.* 6.16 (18). 48 il dit : *Oxus amnis ortus in lacu Oaxo*. Le nom d'Oaxis donné au fleuve est peut-être dû à la dénomination d'Oaxus que donnait Virgile au lac Aral dans lequel l'Oxus se jette. (2). Des confusions de ce genre portant sur des noms de fleuves situés aux extrémités du monde n'ont rien d'étonnant au temps de Virgile. Encore au 4e siècle, le cours de ce même fleuve Oxus était l'objet d'une notice fantaisiste dans la *Cosmographia* de Julius Honorius (3). L'Oaxis de Virgile (= l'oxus) serait donc l'Amou-Daria qui se jette dans le lac d'Aral.

Cette interprétation attribue à Mélibée des connaissances géographiques d'une précision invraisemblable chez un berger de la Gaule Cisalpine. Le cas est plus grave que celui des vers 61 et 62, mais il est de même nature (Stampini) (4).

Les Bretons sont dits *divisos toto orbe*. *Orbe* ne peut être qu'un ablatif d'éloignement = séparés du monde entier. Pour les Romains donc, au delà de l'océan il n'y avait de terre que la Bretagne.

Ces trois vers 64-66 contiennent des faits grammaticaux intéressants. *Afros* et *Britannos* à l'acc. sans prép., après un

(1) DRÄGER. *Histor. Syutax d. lat. Sprache*, 1 p. 476.

(2) On sait que Pline a puisé beaucoup de ses connaissances géographiques dans l'ouvrage d'Agrippa.

(3) RIESE, *Geographi latini minores*, p. 27,

(4) Le *Thesaurus linguae latinae*, 4 vol. p, 1187 prend *creta* dans ce sens à cet endroit.

verbe de mouvement est le premier exemple connu de cette construction. — L'accusatif d'un nom de pays comme *Scythiam* sans prép. est moins rare mais poétique (1). *Alii, pars* sont une variété de construction.

Les vers 67 à 69 sont peut-être les plus difficiles et les plus obscurs de l'églogue.

En unquam est une formule d'interrogation exprimant un désir intense ou l'indignation ou un autre sentiment violent (2). *En* a encore ce sens *Buc.* 8.7. *Aen.* 4.534, 6.346. Les élèves connaissent mieux dans ce sens l'emploi de *ecce* ; mais cet adverbe n'acquiert cette valeur qu'avec Salluste et Virgile (3).

La phrase se décompose de la manière suivante : *mirabor* a trois objets : *finis, et culmen,* peut être *aristas* avec un asyndeton ; tout dépend du sens du second *post* au v. 69 (4).

Dans ce vers 69, *aliquot* ne peut se rattacher qu'à *aristas. Post* peut être ou préposition ou adverbe et avoir une signification locale ou temporelle. Examinons chacun de ces emplois.

1. *Post* préposition ayant pour régime *aristas.* Si on lui donne un sens temporel, alors *aristas* doit exprimer aussi une idée temporelle, celle d'*années.* Mais dans tous les passsages où le *Thesaurus* II p. 580 lui donne le sens d'*années, aristae* est toujours précédé d'un chiffre qui impose cette signification. Or, ce chiffre manque dans Virgile. De plus, ici une désignation temporelle a déjà précédé beaucoup plus précise au v. 67, *longo post tempore.* Il est invraisemblable que Virgile ait fait suivre une désignation sussi pathétique que cette dernière d'une expression insignifiante comme *post aliquot aristas* (5).

Prenons l'idée locale de *post.* C'est celle que Leo après

(1) Riemann-Gölzer, p. 67.

(2) Hand *Tursellinus*, 2 p. 371.

(3) Ribbeck. *Beiträge zur Lehre von den lateinischen Partikeln.* Leipzig 1869. p. 34.

(4) Cf. un bon résumé des anciennes interprétations dans Stampini, p. 97.

(5) Earle dans *Classical Review*. 1896. p. 194.

d'autres adopte (1) : il fait de *post aristas* une détermination locale se rattachant à *culmen* = mon toit de chaume, situé derrière mon champ d'épis. Cette interprétation plaît tout d'abord : elle évoque une image bien nette de la propriété de Mélibée : une petite maison précédée de son champ, et il est naturel, touchant même qu'à ce moment où il la quitte pour toujours peut-être, elle se présente à l'imagination de Mélibée en traits nets et vivants, avec son aspect charmant. Mais si l'on remet ce détail dans l'énumération dont il fait partie, on constate qu'il s'harmonise mal avec les idées voisines. *Aliquot aristas* devient en effet dans cette interprétation une circonstance locale secondaire. Or le *mea regna* placé entre *aliquot* et *aristas* ne peut représenter que le champ d'épis. On voit dès lors que *aliquot aristas* ne peut être une simple circonstance secondaire subordonnée à *culmen*, mais doit représenter un objet coordonné à *culmen*, d'une importance au moins égale à celui-là.

2. Essayons donc de *post* adverbe. Je ne vois de possible que la signification temporelle; mais deux nuances de cette signification sont possibles ici.

a) Ou bien *post* peut reprendre *longo post tempore*. On a fait remarquer depuis longtemps combien ce *post* est froid après l'expression pathétique *longo p. t.*, et il laisse subsister l'asyndeton dans toute sa dureté.

b) Ou bien *post* peut désigner l'ordre dans lequel le champ d'épis se présentera aux regards de Mélibée lors de son retour supposé. Il est bien clair que, dans tout ce passage, c'est à ce retour futur que pense Mélibée ; il se représente revenant au pays et revoyant tous ces objets qu'il aime et qu'il est obligé de quitter. Ces objets lui apparaissent dans l'ordre où il les verra successivement à son retour : d'abord son village, *patrios fines*, puis *culmen*, son toit de chaume, puis continuant d'avancer, quand il est arrivé assez près de sa propriété, son champ d'épis.

(1) Leo dans *Hermes* vol. 38. p. 11. n° 1.

Dans cette interprétation, *post* se rapproche d'une particule de liaison ; l'asyndeton est donc singulièrement atténué. *Aliquot* pourrait signifier *quelques seulement*, ou bien *une certaine quantité respectable. Mirabor* impose la seconde signification. Seulement le sentiment que cette interprétation prête à Mélibée paraît bien mièvre, l'image assez mignarde ; l'un et l'autre semblent peu naturels en un homme si douloureusement atteint que Mélibée. C'est cependant à cette interprétation que je m'arrête. Elle attribue à Virgile un certain goût pour la mignardise des images. Mais ce défaut est celui de toute la littérature alexandrine, sous l'influence de laquelle il vivait à ce moment ci. Cette couleur est d'ailleurs assez dominante dans les Bucoliques (1).

Quel que soit le sens que l'on donne à ce passage, la phrase

(1) La nouvelle interprétation qu'a donnée de ce passage difficile TUCKER dans la *Class. Rev.* 1908 p: 244 me paraît bien peu probable. Tucker croit que dans ce passage Mélibée, dans l'intention de Virgile, ne pense pas à un retour possible dans la ferme qu'il abandonne maintenant, mais qu'il pense à l'exploitation, à la ferme qu'il établira dans un des pays lointains où son malheur le force d'émigrer. Cette interprétation a contre elle l'expression *patrios fines*. Comment Mélibée peut il appeler ce pays étranger, qu'il ne connait pas, *patrios fines*. Tucker invoque bien certains passages de l'Enéide, où Enée, étranger encore à l'Italie, l'appelle *patria* 1.380. 11.25. Mais la différence entre Enée et Mélibée se présente immédiatement à l'esprit. Enée se dirige vers l'Italie ; les dieux la lui ont destinée comme patrie ; il le sait ; son ancêtre d'ailleurs, Dardanus, en est originaire (Cf. Deuticke note au v. 1.380). Dans ces conditions, on comprend fort bien que Enée appelle l'Italie sa patrie, même avant d'y être arrivé. Mélibée n'a aucun de ces motifs d'appeler *patrie* les pays lointains et inconnus vers lesquels son malheur le pousse. Il est d'ailleurs peu naturel qu'à Mélibée, en proie comme il est au désespoir, ces contrées étrangères apparaissent comme une patrie possible et pas comme un lieu d'exil. Enfin *haec novalia* désigne sans aucun doute possible les terres qu'il a cultivées jusqu'ici, qu'il a sous les yeux et dont il a été spolié. Cette pensée suit immédiatement, sans aucune interruption, la phrase où se trouve *patrios fines*. Donc la même idée doit être commune aux deux phrases, et *patrios fines* désigne le champ qu'il a cultivé jusqu'ici.

a certainement un tour violent et tourmenté (68 *et*; 69 *post*, et *aliquot* séparé de *aristas*). Ce caractère se voit encore, quoique moins accentué, dans les vers 64 et 65 *(alii, pars)*. Peut être est-il, dans la pensée de Virgile, l'expression de l'état moral douloureux et tourmenté de Mélibée.

Pauperis... culmen. Sens de *congestum*. Le mot dans la prose serait rapporté à *caespite;* la construction serait *congesto caespite extructum culmen*. La construction métonymique se retrouve encore *Georg.* 2. 156. *Aen.* 6. 178. C'est le premier exemple connu de cet emploi de *congerere*. — Sur la forme *tuguri* cf. *peculi* au v. 32.

L'image contenue dans ce vers est bien bucolique. L'imagination de l'exilé se plaît à ces détails menus, mais intimes et caractéristiques de la maison qu'il quitte. L'émotion a produit l'allitération *c. c. c.*

Le sentiment qu'il espère éprouver est *mirabor*, qui ne peut être ici qu'une admiration, une surprise joyeuse. Ce sentiment s'accorderait mal avec l'existence de quelques épis seulement; il suppose le champ bien couvert. Cf. plus haut le sens de *aliquot*.

Mea regna. Ce qu'il appelle ainsi ne peut être d'après le contexte que le champ travaillé, fécondé par lui. Ce qui s'exprime dans cette image, c'est le sentiment de la propriété, la joie saine et la fierté d'être maître chez soi.

Impius. La douleur de perdre ses terres devient de la colère contre l'usurpateur. Ses terres vont être données à un soldat. Il le traite d'abord d'*impius*, parce que le soldat est habitué à ne rien respecter à la guerre (1), puis de *barbarus*. Le sens ordinaire de ce mot est « étranger ». De fait, les légions des triumvirs formées par César étaient composées en grande partie de soldats recrutés en Gaule, en Espagne, en Germanie, donc d'étrangers. La pratique existait déjà sous Marius et Sylla (2). L'indignation de Mélibée n'est pas seulement celle

(1) Cf. *Georg.* 1. 511.

(2) *Revue des études anciennes* 1909, p. 174.

du propriétaire contre un usurpateur ; un autre sentiment s'y mêle, qui ne se voit que chez l'agriculteur. Quand il s'indigne contre la grossièreté et l'impiété de celui qui va devenir le possesseur de sa terre, on sent que, pour Mélibée, la terre est une chose sacrée, que l'on profane en quelque sorte quand on la remet en de mauvaises mains. Les paysans seuls connaissent ce sentiment, un habitant des villes l'éprouvera difficilement à l'égard de sa maison ou de son jardin. Fr. Coppée décrivant des moissonneurs belges en France prenant leur repas sur le talus d'une route, au bord d'un champ, dit qu'ils tenaient et rompaient leur pain comme une chose sacrée. Ce n'est pas le même sentiment que Mélibée, mais c'est aussi une disposition d'âme qui se voit très rarement chez le citadin.

Novalia est distinct de *segetes*, puisque Virgile use de deux mots différents. La différence entre les deux est donnée par Varron *de re rustica* I. 29.1 ; *seges dicitur quod aratum satum est.., novalis ubi satum fuit, antequam secunda aratione novatur rursus.* D'où il résulte que *novalis* désigne une terre qu'on laisse en jachère à des époques régulières (1).

Segetes. Cette expression dit clairement avec quelle brutatité l'expropriation s'est faite. On n'a donné aucun répit aux propriétaires. Du jour au lendemain, ils ont été expulsés de chez eux; les vétérans se sont installés dans les fermes, sans donner aux propriétaires le temps d'enlever les moissons dues à leur travail. Ainsi donc quand au v. 4 Mélibée dit *fugimus*, il ne commet pas une exagération oratoire, il donne l'image de la réalité.

En est ici différent de celui du v. 67 ; il est simple démonstratif comme au v. 12.

Discordia et plus haut *miles*. Ces expressions ne peuvent s'entendre que d'une guerre civile, dans laquelle les soldats se sont emparés des biens des particuliers et en ont expulsé les propriétaires. Je m'en tiendrais ici à cette indication.

(1) CARTAULT, p. 460,

En quo... miseros. Une phrase ainsi partagée entre deux demi-vers différents a une allure brisée. De plus le substantif vient d'abord et l'adjectif ensuite. A cause de cette disposition, la phrase subit une sorte d'affaissement dans sa seconde partie. C'est moins un cri de colère qu'un gémissement plaintif.

Produxit diffère peu de *perduxit. Per* exprimerait l'dée de perfection, le sens serait donc *à quelle extrémité...* Dans le préfixe *pro* se trouve l'idée de *ouvertement.* Je traduirais : voilà dans quelle situation le discorde nous a brutalement conduits.

His... agros. Ici c'est encore le sentiment de la propriété qui parle en Mélibée.

Insere = greffer. La colère montant toujours, Mélibée prend ici le ton de l'ironie amère. On peut rapprocher ce vers du v. 50 de la *Buc.* 9, écrit par Virgile dans un temps plus heureux. Cette ironie est tout ce qui reste des belles espérances que nourrissait autrefois Mélibée.

Vitis ordine = en quinconce (1).

Ite. A ce moment-ci, Mélibée se remet en marche avec son troupeau. Ses chèvres qui marchent devant lui évoquent en son âme des images charmantes du passé perdu pour lui.

Viridi, puisqu'il s'applique à l'endroit d'où le berger voit une chèvre debout sur un rocher à quelque distance, ne peut désigner l'intérieur de la caverne, mais l'entrée encadrée de verdure.

Carmina nulla canam... amaras contiennent deux traits de désespoir. Le premier le concerne. Pour le comprendre, il faut se rappeler que la musique et la poésie sont par définition dans la poésie bucolique de l'antiquité le charme de la vie pastorale, qu'elles sont la passion des bergers. *Carmina* doit signifier ici des vers bucoliques. *Canam* montre qu'ils sont chantés. Tityre en composait quand Mélibée est survenu (2).

Le second trait concerne les chèvres auxquelles il s'adresse

(1) *Georg.* 2. 277 et 278.
(2) CARTAULT, p. 487.

avec une tendresse familière comme à des êtres aimés qui le comprennent. *Cytisum* est le mot grec Κύτισος. D'après ce passage, c'est un aliment aimé des chèvres ; d'après 9.31, il donne du lait aux vaches ; d'après 10.30 il est recherché des abeilles. Tous ces traits conviennent au trèfle (1). Le saule *salices* est ici considéré comme un aliment agréable aux troupeaux cf. 3.83. Ce dernier trait est un exemple de parallélisme symétrique : les deux substantifs ont chacun leur épithète descriptive. Ainsi cette réplique de Mélibée, qui a eu des accents si violents finit sur un ton de plainte morne et gémissante. Nous allons la repasser, afin de mieux voir le mouvement du pathétique, les nuances de la douleur à laquelle Mélibée s'est abandonné.

Excité par l'enthousiasme qu'a mis Tityre à dire sa reconnaissance, Mélibée ne retient plus la tristesse qui remplit son âme. En quelques termes qui répondent directement à ceux de Tityre, il a d'abord décrit le malheur auquel il est condamné, puis il s'est laissé aller aux sentiments que la pensée vivante de son infortune éveille en lui. Le premier, c'est la douleur de quitter sa ferme pour toujours peut-être, 67-69. Puis il éclate en cris de colère contre le spoliateur, contre la guerre civile, la cause dernière de ses malheurs, 70-72 ; il déplore amèrement le fruit de son travail perdu. La colère s'apaise en s'exprimant. Après s'être abandonné à ce mouvement de colère, Mélibée s'attendrit sur ses chèvres, sur lui-même. C'est un mouvement assez semblable à celui des vers 67-69 ; comme alors, c'est la douleur qui parle plutôt que la colère. Elle prend pour finir le ton du désespoir morne, sans éclat. On sent l'homme qui voit qu'il n'y a plus rien à faire, que la colère est impuissante.

La phrase reflète, comme souvent chez Virgile, le mouvement de la pensée et du sentiment. La réplique directe contenue dans les premiers vers a l'allure d'une accumulation

(1) CARTAULT, p. 471.

pressée ; *at*, *alii*, *Afros* sont allitérés. La variété *pars*, *alii* trouble la symétrie; sans doute dans la plainte qui suit, les membres concordent avec les vers, mais la phrase se trouble violemment au v. 69. Au contraire, sous l'impulsion de la colère, dans les v. 71 et 72, la pensée jaillit en petits membres de phrase n'occupant que la moitié d'un vers ; même, brisant plus profondément encore la symétrie du vers et de la phrase, ils se distribuent dans deux moitiés de vers différents (1). Dans le v. 72, la césure et la fin du vers sont assonancées. Quand le ton redevient celui de la plainte, 74-76, la phrase et le vers correspondent, à l'exception de l'hémistiche morne du v. 77. Dans les vers 75 et 76, quatre mots commencent par *p*. La phrase prend une allure tout à fait régulière au v. 78 ; elle est construite symétriquement, chacun des substantifs est accompagné d'un adjectif.

Si le trouble de l'âme se trahit dans la place donnée à certains mots, on peut remarquer en revanche le mouvement rythmé de la pensée. En effet, Mélibée, répond d'abord directement à la comparaison géographique de Tityre. Celle-ci comprend trois vers, 61-63 ; la réplique de Mélibée en comprend aussi trois, 64-66. Suivent deux séries de trois vers chacune, 67-69, 70-72, puis trois séries de deux vers chacune, 73-74 — 75-76 — 77-78, bien caractérisées par la pensée et la forme. Je terminerais par une lecture qui rendrait sensibles les nuances de pensée et de sentiment qui viennent d'être indiquées.

Les trois premiers 64-66 réclament un ton vif, une accen-

(1) On n'a aucune raison de mettre *en quo*... au v. 71 entre parenthèses comme le propose Leo. *Hermes* l.l. p. 4 en note. Il y a un lien logique entre cette pensée et les précédentes : celle-là s'en prenait à la cause en quelque sorte instrumentale; la phrase *en quo*... s'en prend à la cause dernière, la guerre civile. La forme seule a quelque chose d'imprévu, de heurté, mais c'en est un charme ; elle exprime les soubresauts de l'âme du proscrit qui se cabre et se révolte.

tuation de *at, nos*. Il faudra rendre sensible l'accumulation contenue dans les v. 65 et 66. Je mettrais une pause entre 66 et 67 : la pensée de 67 est différente, la phrase n'est pas liée au v. 66. Le *en* (67) est une sorte d'explosion du sentiment. Chacun de ces vers, chacune des circonstances doit être dite avec une lenteur insistante. Au v. 6,7 la césure repose la voix sur *patrios*... La lecture devra marquer le caractère brisé de la phrase dans le v. 69, et le ton montera, préparant ainsi l'éclat irrité des v. 70 à 72. Entre 69 et 70, une pause encore marquée par l'absence de toute liaison. Puis faire apparaître l'opposition pathétique entre *impius*, *barbarus*, *haec*, *has*. En prononçant *novalia*, *segetes*, on devra rendre l'espèce de religion que professe le paysan pour sa terre. La forme a quelque chose de heurté dans les deux membres *en quo*... *his nos ;* les pauses, courtes d'ailleurs, devront rendre ce trait sensible. La lecture devra être bien nuancée dans la deuxième partie du v. 71 et dans le v. 72, pour mêler aux cris de colère les plaintes et l'expression du découragement (Cf. le commentaire). Une pause de quelques soupirs après l'exclamation *his*... *agros*, avant de prononcer avec amertume *insere*... Et le *ite meae*, qui a aussi la forme impérative, continuerait par le ton le vers *insere*... mais en supprimant l'amertume pour ne plus laisser dominer que la plainte. C'est le ton franchement élégiaque que je prendrais dans les v. 75 et 76, qui forment une seule phrase, mais je m'arrêterais après *videbo* pour accentuer d'un ton morne chacune des deux phrases négatives *carmina*... *non*, que je séparerais, comme Virgile les a séparées.

---

79 à 83.

Tityre engage son voisin à passer la nuit avec lui : 1) il lui offre un lit et un repas champêtre ; 2) d'ailleurs l'heure est trop tardive pour se mettre en route.

Ces motifs sont sérieux et l'on n'a aucune raison de suspec-

ter la sincérité de l'invitation faite par Tityre, et d'y voir la gasconnade d'un homme formulant une invitation en termes qui obligent à la refuser. Cette gasconnade est si opposée aux habitudes de camaraderie hospitalière des gens simples que sont les pâtres des bucoliques, qu'à priori elle doit inspirer de la méfiance.

Or dans ce cas-ci la forme *poteras*, qui a pu donner un semblant de fondement à cette hypothèse, a une toute autre explication. On l'on vu par le v. 74, Mélibée, en finissant ses plaintes désespérées, s'est remis en marche, poussant son troupeau devant lui ; son attitude manifeste la résolution de ne pas s'arrêter davantage ; elle équivaut à un refus. C'est à ce refus, qui a prévenu l'invitation de Tityre, que se rapporte l'imparfait *poteras*. Mais il est loin d'avoir la nuance d'un encouragement dissimulé à persister dans le refus et à le rendre définitif ; sa nuance est : « Vous auriez pu accepter et vous pouvez encore le faire ». Deux passages le montrent clairement. Le premier est Horace *Sat.* 2. 1. 16. Le poète répond à ceux qui l'accusent de mettre trop d'acrimonie dans la satire. L'un d'eux lui dit qu'il aurait pu choisir un autre genre, par exemple la poésie lyrique : *Attamen et iustum poteras et scribere fortem Scipiadam*. Or *poteras* a si bien le sens de : *vous auriez pu et pourriez encore prendre pour sujet* » que, dans sa réponse, Horace répond « oui, je ne manquerai pas de le faire ». L'imparfait *tempus erat* Hor. *Car.* 1.37.2 a aussi le sens de « *c'était et c'est encore* ». Aussi Conington dit-il que la différence entre l'imparfait *poteras* et le futur *poteris* est que le premier exprime une affirmation plus forte.

Noctem = Acc. de durée.

Fronde super viridi. Les maisons de ces petits métayers sont évidemment très modestes. Cf. le v. 68. Mais on a peine à à croire que, dans la Gaule Césalpine le mobilier ait été si primitif encore. Il est probable que Virgile aura emprunté l'idée de cette couche champêtre à Théocrite, qui décrit la vie

des pâtres habitant en Sicile, où le climat est notablement plus chaud. — Ce mobilier est primitif, mais Tityre ne le considère pas comme tel : le feuillage est *viridis*, dit-il, et il relève le détail en le détachant de l'ensemble de la phrase par un rejet. Cf. le chapitre sur les rejets.

Sunt nobis... lactis. Le verbe *sunt* est mis en tête : Tityre prend un petit ton d'importance naïve pour énumérer les parties de son menu champêtre. Les spondées qui dominent dans ce vers et demi accentuent ce ton de naïve gravité.

Mitia. Mitis en parlant de fruits peut avoir le sens de mûr. *Georg.* I. 448.

Molles. Elles sont telles quand elles sont cuites. Cette interprétation paraît peu probable. Ce n'est pas une qualité bien engageante pour Mélibée. Mais *molles* peut avoir le sens de savoureux, comme les mots français *moelleux*, *flatteurs*. *Georg.* I. 341 *mollissima vina.*

Ces deux détails *mitia*, *mollis* nous reportent à l'automne. Stampini note que dans l'Italie septentrionale on a des châtaignes à la mi-septembre. Virgile a donc pu placer l'action de son églogue vers cette date.

Etiam... umbrae. Cette fumée sortant des toits annonce, d'après le contexte, la préparation du repas du soir. Les ombres des montagnes qui s'allongent dans la plaine montrent que le soleil est déjà bas sur l'horizon. Tityre reconnaît donc l'heure à des signes familiers. Comparaison avec les paysans d'aujourd'hui. Tityre représente le paysan vivant dans la nature, habitué à l'observer, à régler sa vie sur elle, à y découvrir des signes qui l'éclairent (1).

Cartault p. 336 remarque qu'avec les églogues 2. 6. et 10, cela fait quatre églogues qui se terminent par une allusion au soir, ce qui montre combien Virgile aimait à laisser le lecteur sur les images reposantes de la tombée de la nuit.

(1) Zielinski. *Le monde antique et nous* (trad. E. Derume) Uystpruyst. Louvain 1909, p. 63.

Les *villae* ne peuvent être des habitations des grands propriétaires installés sur leurs *latifundia* : elles sont ici trop nombreuses (1).

Le tableau contenu dans les v. 82, 83 a un caractère bien reposant, par la sérénité du soir qui tombe, par l'adoucissement de la lumière (*umbrae maiores*) et par la fin des travaux qu'annonce la fumée des métairies.

Le caractère mélancolique de Virgile semble avoir été particulièrement sensible à la poésie de l'ombre et de la nuit (2).

Le rythme de ces deux vers donne la même impression de sérénité : les spondées sont en majorité, c'est par un spondée que tous deux commencent, puis leur rythme est absolument le même.

(1) Cartault, p. 458.
(2) Cartault, p. 336.

2me Partie. – Etude synthétique.

CHAPITRE I.

De la composition.

L'œuvre qui vient d'être étudiée est une bucolique. Par sa forme, ce n'est ni une narration, ni une description, c'est un dialogue. Le poète a eu de plus en vue un but pratique : il a voulu exprimer sa reconnaissance à Auguste pour la conservation de sa propriété. De là les trois points qui suivent :

A. Par la forme, le poème appartient au genre dramatique ; c'est un dialogue (1).

Virgile a choisi la forme du dialogue, peut-être parce qu'elle lui permettait de faire entendre, en même temps que l'expression de sa reconnaissance, la voix des malheureux atteints par la spoliation.

1. L'Action dramatique.

« L'action dramatique est un enchaînement d'actes qu'un ou plusieurs personnages accomplissent sous l'empire d'une suite plus ou moins mouvementée de situations ou d'incidents et qui convergent tous vers un événement final » (2).

L'action dramatique, comme toute action humaine, est soumise aux conditions de l'espace et du temps. L'auteur est

(1) L'histoire du dialogue a été étudiée par Hirzel dans *der Dialog*. 2 vol. Leipzig 1895. Une idée très générale du dialogue dans les Bucoliques de Virgile est donnée 2d vol. p. 5.

(2) Verest. *Manuel de littérature*. 3e éd. p, 446.

obligé de choisir un endroit dans lequel il localisera la scène, et un moment où elle commencera et finira.

a) *Lieu de la scène.*

La précision avec laquelle un auteur le détermine peut servir à caractériser la nature de son imagination dramatique.

Virgile a naturellement placé la scène à la campagne. Sous un hêtre au large feuillage, un berger est étendu jouant du chalumeau (1-5). Devant lui paissent des vaches (9). Près de lui (*haec* 39), il y a des arbres, des pommiers, des pins (37,38), des ormeaux (58). Ces arbres sont-ils sur le terrain où paissent les vaches ? Sont-ils dans un verger voisin ? Il est même question de *silvae* assez proches (5).

Des cours d'eau dont l'importance n'est pas donnée, des fontaines arrosent la propriété. Leur situation n'est pas donnée non plus. Du théâtre de l'action, on voit un rocher et au pied une vigne (56) ; il n'est pas possible de les orienter par rapport aux autres parties du paysage. Une haie de saules sépare la propriété de Tityre de celle du voisin (53 et 54). Le logis doit être tout près (*hic* 79). L'horizon est formé de montagnes assez élevées, dont l'ombre au soleil couchant couvre la plaine de taches noires. Des métairies sont disséminées dans la plaine.

La considération des éléments formant le lieu de la scène montre que Virgile ne s'est pas soucié de les assembler entre eux, de les harmoniser et d'en composer un paysage un et complet. Chacune de ces parties forme un tableau isolé, elle ne s'unit pas à la voisine pour constituer un ensemble plus complet et plus vaste. C'est donc une suite d'images idylliques qui ont plu à Virgile et qu'il a enchassées dans sa bucolique, un peu partout, sans se soucier d'en composer un tableau (1).

(1) C'est aussi l'opinion de RIBBECK. *Gesch. d. röm. Dicht.* II. p. 30, de IHM, *Neue Jahrb. f. d. Kls. Alt u. Päd.* 1898. 1, p. 482, de LEO, Hermes, 1902. 38 vol) p. 1. 59. On peut voir l'opinion opposée dans

Une ville est dans le voisinage, mais elle n'est pas nommée. Est-ce Mantoue ? Mantoue, riche en eaux, avait alors comme aujourd'hui ses *flumina* (51). Mais ni les roches élevées citées deux fois (56.76) n'existent sur son territoire, et les hautes montagnes dont les ombres versent tant de recueillement et de douce sérénité sur la plaine ne forment pas son horizon (1). Des particularités topographiques, une seule se retrouve à Mantoue, ce sont les marécages (2).

CARTAULT, p. 449 et encore dans la *Revue Critique* 1903, 1. p. 507 en réponse à l'article de Leo. Le savant critique y maintient son interprétation antérieure. Derrière Tityre, dit-il, on voit transparaître Virgile ; le dialogue passe sans transition de ce qui concerne l'un à ce qui concerne l'autre. Puis il lui paraît difficile que le domaine dans les vers 46-58 ne soit pas celui que Virgile possédait près de Mantoue. Son premier argument, c'est qu'il serait singulier que Virgile, voulant remercier Octave de lui conserver sa propriété, ne parle pas d'elle mais d'une propriété quelconque. On peut ne pas être de l'avis de M. Cartault sur l'existence de cette singularité. Qu'y a-t-il de singulier que Virgile, pour remercier Auguste, ait composé une œuvre d'imagination dans laquelle se meuvent des personnages fictifs placés eux-mêmes dans un cadre fictif ? L'essentiel est que, dans cette œuvre d'imagination, la chose dont il voulait remercier Auguste apparaisse suffisamment. Mieux vaut même peut être dans ces circonstances procéder par images allégoriques et discrètes que par des allusions trop franches. M. Cartault invoque comme 2d argument la 9e égl. v. 7 et suiv., où l'on voit un paysage semblable à celui de la 1re églogue. Mais d'abord il n'est pas tout à fait semblable : les montagnes élevées et les forêts manquent. Puis la question est de savoir si le paysage de la 9e églogue n'est pas lui même inventé. Or les collines et les roches manquent aujourd'hui sur le territoire de Mantoue A moins donc que cette région ne se soit transformée depuis Virgile, il faut bien admettre que le paysage tel qu'il est dans la 9e églogue n'est pas le fruit de l'observation directe.

(1) Roiron p, 106 cite plusieurs exemples de *altus* employé comme cheville. Je ne vois pas de raisons pour la considérer ainsi au vers 83 de la 1re buc. Sans doute, grâce à cette épithète, les deux impressions *maiores umbrae*, *montibus altis* s'équilibrent, mais il est vrai aussi que la hauteur des montagnes précise l'étendue des *umbrae* dessinées sur la plaine par le soleil couchant.

(2) NISSEN *Italische Landeskunde* 2e vol. p. 202.

Quelle est donc l'origine de la composition de ce paysage, formé, dans ses grandes lignes, d'eaux, de monts et de forêts ? La question me paraît avoir été définitivement résolue par Roiron. Je ne puis que renvoyer à la lumineuse analyse qu'il donne de cette association Virgilienne dans les p. 596-599. Sa conclusion est qu'elle s'est formée en partie par l'observation directe, en partie par la lecture de Théocrite. De cette seconde source viennent les montagnes et les forêts. Nous sommes encore en présence d'une « contamination ».

b) *Le temps de l'action.*

Cette circonstance est marquée avec plus de clarté.

1. *La saison.* Les pommes étaient mûres durant le voyage de Tityre à Rome (37). On est donc à l'automne. D'autre part la saison est encore chaude, puisque Tityre recherche l'ombre d'un hêtre (v. 4). L'automne ne peut donc être très avancé.

2. *Moment de la journée.* La fin de la scène se passe à l'approche du soir. Mais au début, Tityre recherche l'ombre : c'est que le soleil possède encore une certaine ardeur. Roiron est arrivé par des combinaisons de textes, pour lesquelles je suis obligé de renvoyer à son livre (1), à la conclusion que cela doit marquer le moment où la grande chaleur est passée, vers 2 1/2 h. Cette heure s'accorde fort bien avec la présence de Mélibée sur la route.

c) *Incidents qui forment le dialogue. — Plan du dialogue.*

1. Commencement ou proemium. Il expose d'une manière antithétique la situation de Mélibée et de Tityre, celui-ci heureux, insouciant, celui-là fugitif, en proie à toutes les inquiétudes 1-5. Ces cinq vers constituent bien une partie de l'exposition ; ils présentent en effet la situation sur laquelle tout le dialogue va porter, et ils éveillent l'intérêt, non pas seulement la pitié mais aussi la curiosité.

(1) l. l. p. 619-622.

Mélibée fugitif passe avec son troupeau devant Tityre qui, couché à l'ombre, s'amuse à chanter et à jouer de la syrinx : il s'étonne de cette incouciance. Le dialogue s'engage sur cette interrogation déguisée de Mélibée. Tityre lui dit qu'il doit son bonheur à un dieu. A l'expression de la joie de Tityre, Mélibée répond par des plaintes sur son infortune 6-17. Puis il lui demande quel est ce dieu.

2. Partie centrale.

a) Tityre lui répond longuement d'abord en lui peignant la surprise que lui a causée Rome. — Puis, dans une nouvelle digression, il lui fait ses doléances d'avoir attendu si tard pour arriver à la liberté ; à la fin il raconte la visite qu'il a faite à Octave 17-45. En somme, Tityre y raconte, avec la prolixité et à la manière traînante des paysans, la faveur dont il a été l'objet.

b) Ce qui suit est consacré à l'expression de la reconnaissance pour le bienfait reçu. Elle est habilement partagée entre Mélibée et Tityre : Mélibée félicite mélancoliquement Tityre de son bonheur, Tityre se livre à des protestations de reconnaissance. Excité par la joie de Tityre, Mélibée éclate en plaintes et en gémissements sur son malheur. 46-78.

3. Fin. Tityre invite Mélibée à passer la nuit chez lui.

Ressorts. Les ressorts d'un dialogue, comme ceux d'un drame, peuvent être ou bien des accidents fortuits ou bien les passions des personnages. Dans la première bucolique de Virgile, ce sont les sentiments de Tityre et de Mélibée ; en Mélibée, une certaine curiosité polie et condescendante ; en Tityre, une joie et une reconnaissance tellement exubérantes, qu'elles ne laissent place à aucun autre sentiment.

Nous examinons plus loin, dans le chapitre des *Caractères*, les sentiments prêtés aux deux paysans et nous signalons le peu de vraisemblance de certains d'entre eux.

Unité du plan. Elle a été contestée souvent. Il ne saurait être question de faire ici un exposé complet des critiques et

des hypothèses présentées. Je me borne à celles de Bethe, de Cartault et de Schanz.

Bethe, après avoir signalé cinq invraisemblances dans le dialogue tel que nous l'avons aujourd'hui, les explique par l'hypothèse de deux compositions distinctes, séparées même, que Virgile aurait ensuite fondues ensemble (1). D'après lui Virgile aurait ébauché deux bucoliques dialoguées, l'une sur le thème général d'un vieil esclave faisant le voyage de Rome pour se racheter, l'autre sur le fait particulier de la spoliation. Il les aurait ensuite réunies. La première ébauche serait contenue dans les v. 26-41 ; les v. 1-25, 42-83 comprendraient la seconde (2). Je crois avoir répondu, au cours du commentaire, aux critiques de Bethe, bien que je n'aie pas cité nommément l'auteur.

Cartault a surtout été frappé de certaines incohérences qu'il croit remarquer dans le personnage de Tityre. Pour lui Tityre contient deux personnages, et il attribue cette fusion à la nécessité où s'est trouvé Virgile de combiner une bucolique avec l'expression de sa reconnaissance pour Auguste. De la pensée de composer une poésie bucolique, est sorti le personnage de Tityre esclave ; de la pensée d'exprimer sa reconnaissance à Auguste, est sorti le personnage de Tityre-Virgile (3). J'ai discuté ces critiques et cette hypothèse dans le chapitre où je parle des personnages.

A son tour Schanz (4), reprenant la question, explique la prétendue complexité et l'incohérence du caractère de Tityre par un double but qu'aurait eu Virgile. D'abord il aurait voulu remercier Auguste de la liberté donnée au peuple romain,

(1) *Rhein. Mus.* 47, 1892 p. 578 sq.

(2) Cette opinion a été reprise par Mancini dans ses *Osservazioni sulle bucoliche de Vergilio* dans *Rivista di Storia antica* VII. 1903. p. 533 et 681. Je ne connais cette étude que par la critique de Ramorino dans *Atene e Roma* VII. 1904 p. 57-61.

(3) l.l. p. 342 sq.

(4) *Rhein. Mus.* 55. 1900 p. 86 sq.

puis de la conservation de sa propriété personnelle. Pour remercier Auguste du bienfait de la liberté accordée au peuple, il aurait inventé le personnage de Tityre esclave ; pour lui témoigner sa gratitude pour sa propriété conservée, il a inventé Tityre propriétaire. Je renvoie pour la critique aussi au chapitre sur les personnes et aux notes qui vont suivre (1).

(1) Dans un article très intéressant des *Neue Jahrb. f. d. klss. Alt. u. Pädag.* 1903. XI. p. 28, Kroll admet l'existence d'incohérences dans la bucolique et déclare vaine toute tentative de les faire disparaître. Virgile d'après lui les a vues et ne s'en est pas inquiété, pas plus ses contemporains. La cause fondamentale de cette indifférence du poète est que la poésie de ce temps, érudite avant tout, est particulièrement soucieuse d'observer les conventions, les formules introduites par les poètes antérieurs acceptés comme modèles. Elle a perdu le contact avec les réalités vivantes ou s'en soucie peu. Harmoniser les formules littéraires entre elles et avec le but du poème, comme nous le voudrions est le moindre souci du poète. «Il faut partir de ceci que le poète bucolique, et particulièrement le continuateur de Théocrite, se meut dans une sphère conventionnelle : il doit présenter des bergers et ceux-ci doivent être amoureux; dans le cas de la première églogue,ils devaient être imaginés dans le voisinage de Mantoue, parce que le bien du poète s'y trouvait, et il fallait en outre trouver pour le voyage à Rome un motif qui fût autant que possible en harmonie avec le coloris bucolique. C'est ainsi que Virgile en est arrivé à la pensée du rachat de la liberté par l'esclave, que les circonstances du temps lui imposaient, sans se soucier que par là il introduisait une contradiction. Ce qu'il voulait exprimer par son poème était clair, malgré tout, pour les contemporains, et c'est seulement pour eux qu'il écrivait. Et ses intentions sont toujours restées claires. C'est seulement en un temps dont les idées littéraires étaient toutes différentes que l'on est devenu tellement sensibles à ces contradictions et que l'on s'est dit qu'il fallait les faire disparaître ». Ces idées de Kroll m'ont paru assez intéressantes pour être rapportées Ce n'est pas pourtant que j'admette cette manière de voir sur la composition de la première églogue et en général sur la composi-Virgilienne. Cette sorte de soumission matérielle à la formule me paraît inadmissible. Un détail de la première églogue le montre : les bergers de Théocrite sont des hommes libres. Si Virgile avait poussé le souci de l'imitation jusqu'au point que dit Kroll, pourquoi aurait-il fait de Tityre un esclave ? Mais tout n'est pas à rejeter dans les remarques de Kroll. En particulier, **l'existence dans Virgile de conventions littéraires est un fait indéniable.**

D'autres critiques acceptent la bucolique telle que la tradition le présente, comme une œuvre une, écrite par Virgile pour exprimer sa reconnaissance à Auguste, et ils expliquent les incidents par le caractère des personnages. Ce n'est pas à dire qu'ils la trouvent parfaite et qu'ils ne relèvent pas çà et là des défauts et des invraisemblances (1).

On trouvera immédiatement ici celles qui m'ont frappé dans certaines démarches prêtées à Tityre. Les difficultés qui tiennent à la condition et au caractère des personnages ont été exposées dans les articles qui portent ces deux titres. Ce qui surprend d'abord, c'est le silence gardé par Tityre sur la démarche qu'il a faite en vue de son affranchissement. Or c'était le motif principal et même déterminant de son voyage. Et cependant, après cette simple allusion, il ne parle plus que d'une démarche faite auprès d'Octave, à laquelle il ne paraît pas avoir pensé en se mettant en route.

Il me semble que cette difficulté n'est qu'apparente, et qu'elle disparaît, quand on se remet en esprit dans les circonstances contemporaines. En somme, dans les conditions où se trouvait Tityre, son affranchissement était tellement certain, tellement naturel, qu'il était inutile de signaler autre chose que sa proposition. Tityre en effet jusqu'ici a été esclave; c'est en cette qualité qu'il a cultivé la terre ; en droit strict, il n'a eu aucun titre à un salaire. Mais il était de l'intérêt essentiel du maître de le lui accorder. Vivant à Rome, le maître n'exerçait aucune surveillance sur le travail de l'esclave. Pour prévenir chez celui-ci les inspirations de la paresse et de la mauvaise volonté, il le traitait quelquefois comme une sorte de locataire, lui abandonnant le produit de la terre et se contentant d'une redevance. Quand cet esclave au bout de quelques années avait pu réunir une somme suffisante pour qu'il

(1) Leo. *Hermes* 38, 19-2, p. 1 ; il rejette toutes les critiques et croit pouvoir tout justifier. Ramorino. *Atene et Roma*. VII. 1904, p. 60 et 61. Ihm. *Neue Jahrb. f. d. Kls. Alt. u. Pädag. 1, 1898*. p. 480 sq. *Kroll*. même revue 11, 1903 p. 28 sq. Stampini. *Le bucoliche di Virgilio*, 1905.

se rachetât, son maître avait tout intérêt à l'affranchir. Car l'affranchissement représentait un profit pour le maître, sans aucun inconvénient. Car sa terre continuait à être exploitée par le même fermier. Sans doute, celui-ci était maintenant un homme libre, maître de ses actes et de sa volonté. En fait il restait lié à la terre par les habitudes prises et par l'extrême difficulté où il se trouvait de se procurer une autre ferme. Dans ces conditions, l'affranchissement, pour qui pouvait y mettre le prix, ne devait souffrir aucun délai ; le demander, c'était l'obtenir (1).

Virgile, écrivant pour ses contemporains bien au courant de cette situation, s'en est tenu à cette indication implicite, elle leur suffisait, et il avait l'avantage de mettre en plus vive lumière le second résultat de son voyage, le bienfait d'Auguste. Ce silence de Virgile nous éclaire sur la condition de l'esclave dans l'antiquité.

Il y a une autre obscurité, à laquelle j'ai fait allusion tout à l'heure. Le voyage de Tityre à Rome a eu un second résultat ; il a lui assuré la conservation de son champ. Or rien n'annonce qu'il l'ait eue directement en vue lors de son départ. Au contraire, la réponse à la question posée au v. 2.7 *Et quae... videndi ?* dit clairement qu'en se mettant en route, il n'avait d'autre but que de négocier son affranchissement. Il semble donc que le souci de sauver ses terres lui soit venu étant à Rome et se sachant si près du maître du monde. On s'attendrait plutôt à la supposition contraire dans cette bucolique, c'est-à-dire à ce que le désir de demander la protection d'Auguste ait été le motif déterminant du voyage de Tityre. L'arrangement opposé que nous avons dans la bucolique doit avoir été intentionnel. Peut être pouvons-nous deviner la pensée qui a inspiré Virgile. En donnant comme motif

(1) C'est l'impression qui résulte aussi de ce passage du *Trinummus* où Stasimus regrette de ne pas avoir d'argent pour se racheter. v. 440, 563-565.

du voyage de Tityre à Rome le désir de la liberté, et en présentant la démarche faite auprès d'Auguste en quelque sorte comme une inspiration qui lui est venue, alors qu'il était déjà à Rome, Virgile a peut être voulu diminuer l'importance de la démarche de Tityre et augmenter d'autant le mérite de la faveur accordée par Auguste. Ainsi le puissant triumvir semble s'être laissé fléchir par une démarche qui s'est produite occasionnellement, qui n'avait été ni mûrie ni préparée d'avance (1).

Une troisième difficulté est peut être moins grave. Nous voyons que c'est Tityre qui fait la démarche auprès d'Auguste et pas son maître. N'est-ce pas dépasser les bornes de la vraisemblance que d'introduire un pâtre auprès d'Octave ? Et d'autre part n'est ce pas le maître de Tityre qui aurait dû implorer protection pour ses biens ?

Remarquons d'abord que Tityre était possesseur avant son affranchissement d'un *peculium* comprenant une petite propriété rurale et des bestiaux. Par l'affranchissement, la possession précaire s'est transformée en une propriété légale. C'est donc pour la conservation de ses propres biens, que Tityre tente une démarche auprès d'Octave. Son maître, une fois l'affranchissement accompli, n'avait plus aucun intérèt à la conservation de ces biens; son intervention ne se comprendrait que comme une inspiration généreuse.

La démarche n'a donc rien d'étonnant, à ne considérer que la personne de celui qui la fait. Mais il en est autrement si nous considérons la personne d'Octave. A première vue, on est étonné de voir un simple pâtre approcher du triumvir, le maître de Rome et de l'Italie.

Ce fait nous étonnera beaucoup moins, si nous nous représentons certaines ciconstances de la vie contemporaine.

D'abord, à la date de cette églogue, Octave n'est pas encore l'empereur Auguste; c'est le simple collègue de Marc-

(1) Kolster, p. 7.

Antoine, et il est complètement éclipsé par lui. Il a reçu pour un temps, dans le partage qui s'est fait après la bataille de Philippes entre les deux vainqueurs, Rome et l'Italie. Mais il se débat dans des difficultés inextricables. Son autorité est loin d'être reconnue à Rome; elle y est ouvertement combattue par l'intrigante et fougueuse Fulvia, aidée de son beau frère Lucius Antonius. A deux pas de l'Italie, en Sicile, se trouve Sextus Pompeius. Une coalition menace Octave, formée des débris de l'aristocratie, des partisans d'Antoine et de tous ceux que les lois de partage ont spoliés. Octave est sans doute puissant, parce qu'il a les vétérans avec lui; mais il reste encore un citoyen, il n'est pas encore le *princeps* (1). Or c'était une habitude reçue dans les grandes familles romaines d'ouvrir leur maison chaque matin, d'y recevoir leurs clients et en général tous ceux qui avaient une faveur à demander. C'est sur cette habitude invétérée dans la vie romaine, que repose l'invention faite par Virgile de la démarche de Tityre auprès d'Octave. D'ailleurs, au moment où il l'a faite, il n'était plus esclave.

Enfin certaines phases du dialogue ont paru déconcertantes. Une seule doit être signalée ici, c'est la réplique de Tityre à la question de Mélibée aux v. 20 sq. En fait Tityre n'y répond pas.

La seule explication qui tienne encore est celle de Servius. Virgile a probablement voulu reproduire la conversation des paysans. Leur parler n'a ni la concision ni la précision de l'homme cultivé habitué à aller droit au but. Ils sont habitués à prendre leur temps. Leur conversation est traînante; elle avance lentement, elle s'arrête sur des détails secondaires, sans souci aucun d'éviter les digressions.

(1) On lira avec intérêt sur tout ceci le ch. XII du 3e vol. de Ferrero *Grandeur et Décadence de Rome*. Paris Plon 1906. — Il va sans dire que je ne partage pas pour cela les vues erronées de l'auteur sur la politique orientale d'Antoine et moins encore sur les intentions républicaines d'Auguste.

Deuticke donne une autre explication, intéressante mais qui ne s'applique pas à ce passage. Les anciens, dit-il, aimaient à placer au début d'un récit la description du lieu où il se passe. De fait dans un certain nombre de passages de l'Enéide cités par lui, 1.498, 2.21.512.713, 4.457.490, avant de commencer le récit d'une action, le poète place avec un grand calme la description de l'endroit dans lequel elle va se dérouler. Mais à y regarder de près, on s'aperçoit que la ressemblance entre ces passages et celui-ci n'est que dans le ton tranquille, étranger à toute agitation, de la description, Il reste entre eux cette différence considérable, qu'à ces endroits de l'Enéide l'objet de la description est intimement lié au récit qui suit et doit le précéder, afin de donner un cadre à l'action. Or ici Tityre nomme sans doute la ville de Rome, mais il ne la décrit pas ; les comparaisons par lesquelles il exprime son admiration pour cette ville ne peuvent être regardées comme une description.

C'est dans le sentiment qui remplit encore l'âme de Tityre, qu'il faut chercher, d'après moi, la vraie explication de cette digression. Elle n'exclut pas celle de Servius, mais elle la complète. Le naïf berger a reçu une impression si vive et si profonde, à la vue de Rome, qu'il ne peut la taire devant son camarade, moins favorisé que lui, qui n'aucune idée de la ville. Ce sentiment est naturel. On peut le constater chez les habitants des compagnes un peu éloignées après leur première visite à une grande ville. Il est heureusement exprimé ici par des images empruntées à la vie campagnarde, au monde des animaux et des plantes.

D'autres explications ont été encore apportées, mais qui me paraissent bien moins fondées. On a dit que Virgile avait eu la pensée de flatter Auguste. Et de fait, si la bucolique avait été composée plus tard, à l'époque où, après avoir transformé Rome, Auguste était fière de son œuvre, on pourrait attribuer cette intention à Virgile. Mais, à l'époque où cette églogue a

été composée, Auguste n'est encore que triumvir, tout occupé à s'assurer le pouvoir que lui disputent Fulvie et les amis d'Antoine. Quelle fibre cet éloge de Rome pouvait-elle bien toucher en lui en ce moment ? Une autre explication vaut mieux (1). Il n'est pas impossible que Virgile ait voulu dire son admiration pour Rome, l'impression que son premier voyage a produite sur lui. Seulement cette intention est tellement étrangère au but de l'églogue qu'elle aurait besoin d'être attestée.

2. Les personnes.

a) *Condition sociale.*

Condition sociale de Tityre (2). Elle mérite d'être examinée. D'abord elle est un exemple concret d'un fait social de la plus grande importance dans l'histoire, l'esclavage. Puis, elle semble réunir dans la bucolique de Virgile des éléments en apparence contradictoires et inconciliables. Faute de les comprendre, l'églogue reste une énigme.

Tityre était certainement esclave avant son voyage à Rome (40) ; il y a même peu de temps qu'il est sorti de l'esclavage.

L'esclave à Rome, à l'époque de la bucolique, était une chose; il était sans droits reconnus; il était notamment frappé d'une incapacité absolue de posséder. Or, d'autre part, Tityre non seulement paraît se considérer comme le propriétaire d'un troupeau de bœufs (3), mais il les possédait déjà avant son affranchissement, car il parle des bêtes et du fromage qu'il

(1) Cartault, p. 328.

(2) Les difficultés que présente la condition de Tityre ont été souvent signalées, en particulier par Bethe dans *Rhein. Mus.* 47. 1892, p. 578 et suiv. et par Schanz ib. 55. 1900, p. 86. Leurs hypothèses n'ont pas été admises, et je ne les crois pas acceptables. La solution que je propose est celle de Leo. *Hermes* 38. 1902, p. 1 et suivantes.

(3) 9 *meas boves*, 8 *meis ovilibus.*

allait vendre au marché pour son compte (1). Il n'est pas possible non plus d'interpréter autrement le *tua rura* de Mélibée (2). Tityre était donc bien propriétaire tout au moins de fait, même durant son esclavage.

Cette situation, quelque étrange qu'elle paraisse à première vue, se comprend, quand on réfléchit aux conditions économiques du temps (3).

L'époque de Virgile est déjà celle des *latifundia* ; de grandes propriétés ont été constituées sur les ruines des petites. Le propriétaire n'y séjourne pas ; il vit à Rome, le centre de la vie politique et intellectuelle. Sur sa terre, il a installé un *villicus* qui l'exploite ou bien il l'a divisée en portions et partagée entre plusieurs *villicus*. Ces *villicus* étaient esclaves ; leur travail, comme leur personne, appartenait à leur maître. Seulement celui-ci avait intérêt à encourager des esclaves soigneux et intelligents. Un des moyens les plus sûrs était de les intéresser personnellement à la bonne exploitation de la terre, et pour cela de leur laisser une part des revenus, soit des céréales, soit des bestiaux. Par la force des choses, l'esclave installé sur une terre, et travaillant pour un maître absent, se transformait en une sorte de locataire ; il était tenu à une redevance ; à cette restriction près, il était le propriétaire du produit de son travail.

Cette condition est celle de Tityre. Sa redevance n'est pas indiquée, mais elle est dans la nature des choses, elle doit se supposer. Si Virgile ne l'a pas signalée, c'est qu'il parle pour des contemporains qui voyaient partout ce régime fonctionner. C'est d'ailleurs la situation que suppose le texte du Digeste 15.13.16 *quidam fundum colendum servo suo locavit et boves ei dederat.*

(1) V. 33 et 34.

(2) V. 46.

(3) T. Tucker a repris cette question dans la *Classical Review* 1908, p. 244. Le seul élément nouveau qu'il apporte est l'existence possible de terres de l'*ager publicus* inoccupées, sur lesquelles Tityre aurait pu s'établir avec l'agrément de son maître, moyennant une redevance.

L'esclave se constituait ainsi un peculium, qui pouvait devenir considérable et comprendre même des troupeaux. Sans doute cette propriété était juridiquement sans valeur, la loi permettait au maître, à l'époque de Virgile, de s'attribuer le peculium complet de son esclave; mais le cas de Tityre fait voir comment la pratique de la vie corrigeait la dureté de la législation. L'esclave était si bien en fait le maître de son peculium qu'il pouvait s'en servir pour payer son affranchissement (1).

Maintenant cette condition économique faite à Tityre, il ne faudrait pas la regarder comme la condition commune ou générale des esclaves à la campagne. Il est probable que Virgile a choisi pour sa bucolique le type de l'esclave campagnard le plus favorisé ; il est probable encore que ce type, il l'a idéalisé : c'est le ton général de l'églogue. A côté des esclaves *villici*, il y avait la foule innombrable des malheureux travaillant sous les ordres d'un affranchi on même d'un esclave exclusivement pour le profit d'un maître qu'ils ne voyaient jamais (2). On ne peut pas cependant faire la part de l'idéalisation trop considérable : les textes juridiques cités par Marquardt l. l. supposent que cette situation était répandue dans une certaine mesure. Puis un fait qui s'est passé dans cette guerre témoigne que, dans la Gaule Cisalpine, pays de culture où le nombre des petits propriétaires du type de Mélibée devait être considérable, la condition de l'esclave n'était pas si mauvaise. Velleius Paterculus rapporte que les agents des triumvirs envoyés pour réquisitionner de l'argent dans le municipe de Padoue promirent en vain la liberté aux esclaves qui leur dénonceraient l'endroit où se tenaient leurs maîtres

(1) Cette situation est bien décrite dans MARQUARDT *das Privatleben*, p. 163 et suiv.

(2) Cf. MOMMSEN. *Histoire romaine.* Trad. par De Guerle. Marpon. Paris 1882. 4e vol. p. 179-183. On pourra comparer ce tableau avec celui qui est tracé de l'époque antérieure 3e vol. p. 309 et suiv.



fugitifs. Pas un ne se présenta (1). C'est cependant l'époque où se passaient à Rome des horreurs, telles que celle que nous dénonce Pline *Hist. Nat.* 9.77, d'un esclave jeté en pâture aux murènes. Tant il est vrai que le témoignage des écrivains sur les mœurs du temps souvent ne concerne que Rome, la capitale, qui avait absorbé toute la vie intellectuelle et attiré les jouisseurs. Mais il est probablement aussi peu logique d'appliquer à la campagne les habitudes de Rome qu'il le serait aujourd'hui de conclure de la vie d'une grande capitale à celle des villages du même pays.

Tityre affranchi est propriétaire non seulement de troupeaux, mais aussi de quelques terres (47 et 48). Peut-être les a-t-il acquises lors de son affranchissement. Il n'y a aucune impossibilité qu'il les possédât déjà comme peculium durant son esclavage et que son maître les lui ait laissées (2).

En résumé, au moment où Virgile le met en scène, Tityre est un ancien esclave affranchi ; il est maintenant métayer, propriétaire de quelques maigres prairies, sur lesquelles il y a des arbres fruitiers, pommiers, poiriers, pins. Il s'occupe surtout d'élevage et de fabrication de fromages. Il possède aussi une vigne. L'ouvrier qui l'émonde peut être son esclave.

C'est le moment de parler des rapports de Tityre avec les deux femmes nommées dans la bucolique, Galatée et Amaryllis. Quel est le caractère de cette union? Dans l'antiquité, au temps de Virgile, l'esclave était une chose ; il était donc inhabile à contracter un mariage valide. Ni la loi ni la religion ne reconnaissaient l'union contractée par un esclave, soit avec une de ses compagnes de servitude, soit avec une femme libre. Dès lors, ni la loi ni la religion ne liaient l'un à l'égard de l'autre un esclave et sa femme. Nécessairement, vis-à-vis de la morale courante, toute union dans laquelle figurait un esclave

(1) Gardthausen. Augustus I, 1 p. 190.

(2) *Dig.* 15.1.53 *Si Sticho peculium cum manumitteretur ademptum non est videtur concessum.*

était libre. Virgile décrit l'union successive de Tityre avec Galatée et Amaryllis comme quelque chose d'absolument normal. Si Tityre éprouve quelque regret, ce n'est pas que sa conduite lui paraisse immorale, mais il songe au dommage matériel qu'elle lui a causé. Evidemment nous parlerions autrement aujourd'hui : nous condamnerions au nom de la religion et de l'honneur une pareille conduite, et l'écrivain qui aujourd'hui la prêterait à un personnage de son livre le rendrait méprisable. Mais Virgile appartient à une société où l'esclavage est tellement entré dans les mœurs, qu'on ne conçoit pas la possibilité de sa disparition ; il n'aurait pas compris ce commentateur moderne qui lui fait l'étrange reproche d'avoir prêté l'amour libre à un berger. La conduite de Tityre est tout-à-fait conforme à la morale courante de la société romaine.

Condition de Mélibée. La condition de Mélibée est différente. Mélibée est un homme libre : dans les plaintes qu'il fait entendre, il parle en propriétaire, on ne lit aucune allusion à un maître dont il pourrait dépendre. Au lieu de vaches, ce sont des chèvres qu'il élève. Il n'est pas d'ailleurs éleveur de profession, mais il cultive les céréales (69). Comme Tityre, il a sur ses terres des vignes et des poiriers (73). Il est le voisin de Tityre, qu'il traite, malgré la condition servile de celui-là, avec autant de familiarité que si c'était un égal.

Mélibée, comme Tityre, doit représenter un type de cultivateurs et de fermiers assez nombreux dans la Gaule Cisalpine. On ne concevrait pas que Virgile eût choisi pour représenter les paysans expropriés des types exceptionnels qui ne correspondissent pas à la réalité courante. La conclusion est que les petits propriétaires devaient encore être bien nombreux dans toute la Gaule Cisalpine et peut-être dans toute l'Italie (1). Il est même probable que la constitution des *latifundia* s'est surtout faite à la suite de cette assignation de terres aux 170.000 vétérans des triumvirs. Ces vieux soldats,

(1) Gardthausen. l.l. p. 192.

avec les habitudes de dissipation propres aux armées des guerres civiles, n'avaient guère les qualités morales et physiques nécessaires à la bonne exploitation des terres et à la création d'une famille. Ces terres reçues furent rapidement vendues et allèrent agrandir les domaines ruraux des capitalistes romains. Cette assignation fut donc en définitive fatale à la classe des petits propriétaires en Italie et contribua à la diffusion du régime des *latifundia* qui devinrent dominants sous l'empire (1).

Condition de Galatée et d'Amaryllis. Leur nom est emprunté à Théocrite et, comme les bergères de Théocrite, elles sont libres. Mais, à la différence des personnages de Théocrite, elles sont dans Virgile les ménagères d'esclaves. L'œuvre de Virgile présente ici une fusion des idylles de Théocrite et des mœurs réelles de l'Italie (2).

Remarque générale sur la condition des personnages. Des quatre personnages de cette églogue, un seul est esclave, c'est Tityre, On se demande pourquoi Virgile n'en a pas fait un homme libre comme Mélibée.

Cette particularité ne peut s'expliquer par le désir d'imiter Théocrite : les personnages des idylles de Théocrite sont tous des hommes libres (3). L'idée de Virgile surprend d'autant plus que, dans une certaine mesure, il a fait de Tityre son représentant : c'est Tityre qui dans l'églogue bénéficie de la faveur d'Auguste. Enfin le choix d'un esclave l'obligea à introduire cet incident, qui nous paraît étrange, d'une visite personnelle faite par l'esclave à Octave en vue d'obtenir la conservation de son champ.

Je crois volontiers que Virgile en mettant en scène un esclave à côté d'un homme libre, a voulu représenter la condition du peuple des campagnes dans la Gaule Cisalpine. Il

(1) Cartault, p. 338.
(2) *ib.*, p. 338.
(3) *ib.* p, 425.

est certain qu'outre les propriétaires libres, il y avait des tenanciers esclaves, dont Tityre est le type.

b) *Conditions économiques.*

L'habitation de Tityre, la seule dont il soit parlé, est située au milieu de ses prairies. Elle est d'un confort très rudimentaire. Le lit est fait de feuillage. Ce mobilier primitif est aussi celui des pâtres de Théocrite, mais ceux-là logent sur les montagnes dans les grottes naturelles (1).

Une haie de saules sépare sa propriété de celle du voisin, comme cela se voit encore dans la Lombardie.

L'alimentation très frugale se compose de fromages et de fruits. C'est aussi l'ordinaire des bergers du poète Sicilien (2).

Tityre et Mélibée ont pour ressources la fabrication de fromages et la vente des bestiaux dans la ville voisine. Tityre entretient des vaches (9), Mélibée des chèvres (11). Ils ont des abeilles (54), une vigne (56, 73), un verger (36, 73); Mélibée, des céréales (69, 71).

c) *Caractères.*

La composition des caractères dans la première églogue est, comme toute l'œuvre de Virgile, le résultat d'une fusion des données fournies par l'observation directe de la réalité avec l'imitation de Théocrite. Tityre et Mélibée tiennent à la fois des pâtres siciliens et des petits fermiers de la Gaule Cisalpine (3).

Puis les caractères de Tityre et de Mélibée sont incomplets. Les traits individuels sont peu marqués. C'est d'ailleurs une tendance qui se manifeste aussi dans l'Enéide (4). Il semble

(1) Cartault, p. 457.

(2) *ib.* p. 445.

(3) On lira avec intérêt sur ceci l'introduction de Conington aux Bucoliques, surtout p. 7 à 12. Cet alinéa lui est emprunté.

(4) Cf. le livre très instructif de Heinze *Vergils Epische Technik*, p. 260 sq.

que, dans cette bucolique, Virgile ait été surtout soucieux de marquer les sentiments opposés qui animent ses personnages, conformément à la différence des situations où il les mettait. « L'idylle moderne pénètre dans la vie du paysan, nous montre en lui le fils, l'amant, l'époux, le père, l'étudie dans ses affections, dans ses intérêts, dans ses relations sociales ; l'idylle antique s'arrête au seuil de la vie domestique, ou pour mieux dire, elle l'ignore. Elle n'est point une étude de mœurs, mais la peinture aussi variée que possible d'une situation qui reste toujours la même et laisse peu de place au jeu des passions diverses, aux complications des caractères » (1).

Les caractères des deux bergers comprennent des traits communs et des traits particuliers.

Traits communs. 1. *Au point de vue intellectuel.* Tous deux sont également naïfs. L'impression d'admiration qu'a éprouvée Tityre à l'égard de Rome, on sent que Mélibée l'aurait ressentie aussi. Si, comme Tityre, il s'était trouvé devant Octave, son respect religieux eût été aussi grand.

Tous deux aiment passionnément la poésie et la musique (1-5, 77 sq.) Le goût de la musique a pu exister chez les pâtres Italiens, comme il peut encore exister aujourd'hui. Mais la passion qu'elle inspire à Mélibée et à Tityre, l'importance qu'elle a dans leur vie, et surtout l'exercice de la poésie qui s'y joint sont des emprunts faits par Virgile à la poésie de Théocrite (2).

J'ai parlé ailleurs (3) de l'érudition géographique qui se montre dans leur langage. « D'une manière générale, le langage que Virgile met dans la bouche de ses personnages champêtres manque la plupart du temps de vérité dramatique. Dans quelques passages, il essaie de produire une apparence de rusticité par un archaïsme, un proverbe, une ellipse de

(1) Couat l.l. p. 423.
(2) Couat, l.l. p. 410.
(3) Cf. p. 58-60.

convention, une circonlocution maladroite. Le style dont usent ses bergers est rarement moins travaillé que celui des Géorgiques et de l'Enéide » (1).

2. *Au point de vue moral.* Leur idéal de bonheur est la jouissance tranquille des aises de la vie, telle qu'elle se présente dans leurs campagnes. L'image la plus fréquente du bonheur complet, c'est celui d'une sieste ou d'une rêverie à l'ombre d'un arbre ; elle revient quatre fois, v. 10, 51 et 52, 53 à 55, 75. Cette aspiration viendrait difficilement dans notre climat. Elle se comprend chez des Italiens habitant un pays chaud. Les habitudes de travail ne sauraient être les mêmes que chez nous. A certaine saison,le repos durant les chaudes heures du jour est presque une nécessité.

3. Enfin Mélibée et Tityre ont une *religion commune*, c'est celle des paysans. Nous avons déterminé les objets du culte et les cérémonies indiquées dans les v. 8, 42 et 43. Rien n'indique que la religion soit pour eux autre chose que l'accomplissement des cérémonies. De fait, c'est l'idée que l'antiquité s'est faite de la religion, en dehors de la société lettrée, influencée par la philosophie (2).

On trouve dans l'églogue une croyance superstitieuse au présage de la foudre ; elle est propre à l'Italie. Toute cette partie qui a trait à la religion est originale et propre à Virgile. Il n'a rien laissé percer de l'épicuréisme, qui était sa philosophie personnelle. Evidemment Virgile n'a pas voulu tracer un tableau complet du culte campagnard (3). Mais tous les détails donnés peuvent y convenir. Il faut faire une exception cependant pour le culte d'Auguste. Il est bien difficile que, même comme culte domestique, il ait pénétré à cette époque jusque dans les campagnes éloignées de Rome. Il a été en quelque sorte imposé à Virgile par le but dernier de sa com-

(1) Conington. Introd. aux Bucol. p. 13 et 14. Couat, l.l. p. 429,
(2) On peut voir un concept supérieur dans Horace. *Car.* 3, 23.
(3) Couat, l.l. p. 423.

position. Mais cette restriction faite sur l'objet de ce culte, la manière dont il est pratiqué a la simplicité qui convient aux dévotions des paysans. Il est joint au culte des Lares. Tityre a fait jusqu'ici à Auguste une offrande mensuelle d'encens ; à l'avenir, il lui offrira de véritables sacrifices. Il est question d'un culte adressé aux fontaines; mais ce n'est qu'une allusion dans une épithète (51).

Traits particuliers. Tityre. Il n'est pas paresseux, mais il est insouciant et il se laisse entièrement dominer par sa ménagère, hier Galatée, aujourd'hui Amaryllis. Comme souvent les caractères faibles, il n'est pas méchant. Quand ses yeux s'ouvrent, il regrette le passé ; mais ses regrets sont platoniques ; à peine échappé au joug de Galatée, il a repris celui d'Amaryllis et il l'avoue naïvement.

Un sentiment le pénètre et s'exprime dans toute sa conversation, c'est la reconnaissance pour Auguste.

Mais il est impossible de ne pas être choqué de son insensibilité à l'égard de son voisin malheureux. Ce n'est pas qu'à la fin l'invitation adressée à Mélibée de venir passer la nuit sous son toit ne soit sincère ; mais il se laisse décidément trop peu distraire de son bonheur par le malheur de Mélibée (1). Virgile a essayé plus d'une fois de masquer cette insensibilité de son personnage par les questions de Mélibée (v. 18, 26) ; mais c'est aux dépens du caractère de Mélibée, en lui prêtant certains traits peu naturels ; nous allons y arriver.

Mélibée (2). Tityre est peu compliqué ; Mélibée l'est moins encore, semble-t-il.

Un sentiment vibre chez lui, c'est celui de la justice. Mélibée est avant tout, presque exclusivement le propriétaire injustement spolié par un usurpateur. La révolte contre la spoliation s'exprime tantôt en paroles de colère, tantôt en cris de désespoir. C'est une passion momentanément excitée ; ce

(1) Bethe. *Rhein. Mus.* v, 47, 1892. p. 578. Cartault, l.l. p. 345 sq.
(2) Cartault, p. 413, 422.

n'est pas plus que la reconnaissance de Tityre une note de caractère.

Il parle de la terre avec un respect religieux ; c'est un trait commun à toute la classe des cultivateurs, surtout des modestes (1), ce n'est pas le caractère d'un individu.

Il aime ses animaux ; il a pour eux une affection véritable (14 et 15, 74, 77 et 78). Ce trait-là était probablement une rareté en Italie, comme il l'est aujourd'hui, ainsi que dans les pays méridionaux. Pour le lui attribuer, Virgile n'a eu qu'à s'inspirer de son propre caractère, de sa douceur personnelle à l'égard des animaux. Ce sentiment est tellement commun dans les Géorgiques, qu'il est inutile de multiplier les citations. Il est difficile de déterminer en quelle mesure les Bucoliques de Théocrite ont pu inspirer Virgile à cet endroit, mais ce trait-là s'y trouve assez communément.

Le trait le plus délicat et le plus personnel de Mélibée, c'est une politesse exquise, qui se traduit par l'oubli continuel de de ses propres malheurs pour s'intéresser au sort de Tityre et le suivre dans ses récits circonstanciés. A la fin seulement, en quelque sorte poussé à bout par l'exaltation de Tityre, il s'abandonne à des cris de douleur et de colère contre son ravisseur.

Virgile était capable de comprendre cette politesse géné-

(1) « Je crois être dans le vrai en insistant sur cette médiocrité de fortune et de condition rurale dans laquelle était né Virgile, médiocrité, ai-je dit, qui rend tout mieux senti et plus cher, parce que on y a toujours présent le moment où l'on a acquis et celui où l'on peut tout perdre : non que je veuille prétendre que les grands et les riches ne tiennent pas également à leurs vastes propriétés, à leurs chasses, à leurs forêts, à leurs parcs et châteaux ; mais ils y tiennent moins tendrement, en quelque sorte, que le pauvre et modeste possesseur d'un enclos où il a mis de ses sueurs, et qui y a compté les ceps et les pommiers ; qui a presque compté à l'avance, à chaque récolte, ses pommes, ses grappes de raisins bientôt mûres, et qui sait le nombre de ses essaims » Ste-Beuve. *Etude sur Virgile*, 1857, p, 44.

reuse et fine, elle était dans son caractère ; c'était d'ailleurs le ton de la société dirigeante à Rome à la fin de la république. Ce devait être une des formes de l'*humanitas* (1). Mais si cette qualité morale est très estimable, sa valeur dramatique dans la bucolique est très contestable. Personne ne comprendra qu'un métayer chassé de chez lui depuis peu, encore sous le coup de la brutale spoliation, soit assez maître de lui-même pour oublier son malheur et s'intéresser, avec la sérénité que nous voyons dans les vers 36 et suiv., aux circonstances du voyage de Tityre.

Tityre montre donc trop peu de sympathie au malheur de Mélibée, et celui-ci en témoigne beaucoup trop à son heureux voisin. Cette double faute remonte à la même cause, à la nécessité où se trouvait Virgile d'adapter sa bucolique à l'expression de sa reconnaissance envers Auguste. Le but de sa bucolique étant tel, l'expression du bonheur de Tityre et de sa reconnaissance devait être le principal objet du poème. Virgile ne pouvait donc accorder trop de place aux plaintes de Mélibée : la bucolique, commencée comme un remercîment, eût dégénéré en un réquisitoire contre le bienfaiteur. Virgile a résolu la difficulté, en prêtant à Tityre une reconnaissance tellement exubérante, qu'elle le ferme à tout autre sentiment. Ainsi a-t-il essayé de faire accepter l'insensibililité de Tityre (2).

D'autre part, à moins de faire dégénérer la parole de Tityre en monologue, il devait bien accorder une part à Mélibée. Il l'a fait sans nuire au but de la bucolique, en lui attribuant une grande bonté et une politesse exquise. Ainsi Mélibée, par sa curiosité sympathique et polie, dirige à certains endroits le récit de Tityre ; ailleurs, par sa bonté nuancée délicatement de regrets personnels, il va jusqu'à décrire le bonheur de Tityre sauvé (46-58).

(1) Cf. Schneidewin. *Die antike Humanität*. Berlin 1897, p. 80 sq.

(2) Sur les incohérences du caractère de Mélibée, cf. Bethe dans *Rhein. Mus.* 47, 1892, p. 579 sq.

Pourtant, à un moment, cette politesse et cette bonté de Mélibée lui échappent. Ce sont alors des cris de colère et des gémissements 64-78. Mais quand on réfléchit, on reconnait que ce mouvement violent a pu être destiné dans la pensée de Virgile à marquer sa reconnaissance pour Auguste. La détresse des victimes ne fait-elle pas valoir à sa manière le bonheur de ceux qui sont sauvés ? Toutefois ces cris des opprimés tiennent tant de place dans l'églogue que je crois y reconnaître un but secondaire visé par Virgile. J'en parlerai plus loin.

En tout cas, ce seul passage suffit pour laver Virgile de l'accusation de servilisme (1). Sa reconnaissance ne l'a pas empêché de voir les injustices commises, les souffrances accumulées et n'a pas étouffé sa généreuse protestation en leur faveur.

Virgile a donc sacrifié une partie de la vérité dramatique des caractères au but qu'il voulait atteindre par sa bucolique. En réalité, sous sa forme dramatique, la première bucolique est une œuvre lyrique : il faut y chercher non pas tant des caractères que des sentiments occasionnels inspirés par une situation. Tityre représente le lyrisme du bonheur et de la reconnaissance, dont le point culminant sont les vers 59-63. Le rôle de Mélibée au contraire est bien élégiaque. C'est par une plainte qu'il commence ; mais elle est tempérée par la surprise que lui cause au premier moment la sécurité de Tityre. Sa douleur est plus vive dans les v. 11 et suiv. Puis, après un arrêt que Virgile s'est laissé imposer par les exigences du dialogue, Mélibée reprend, déguisant à peine ses regrets, sous des félicitations mélancoliques ; il s'abandonne à des effusions qui prennent une forme rythmée semblable à des strophes (46-58). Ce n'étaient que des regrets ; il éclate ensuite en cris de colère et de désespoir, dans lesquels sa dou-

(1) Servius le faisait déjà remarquer à propos de l'*audax iuventa* du dernier vers des Géorgiques.

leur, sans s'apaiser, s'épuise et s'arrête à une morne tristesse. Le caractère de Mélibée, celui que Virgile a traité avec une sympathie marquée, revient en somme à la peinture dramatique de ses souffrances morales. Aucun trait n'est bien individuel. Virgile, fidèle aux tendances de la littérature hellénistique, s'en est tenu aux traits généraux. Avec les réserves que nous avons faites, on peut dire que Virgile montre, dans le développement des souffrances de ce petit propriétaire spolié, sa prédilection pour les scènes pathétiques et son aptitude à peindre les souffrances morales. C'est un des traits les plus caractéristiques et les plus sympathiques de son talent (1).

La première bucolique, on le voit, telle que Virgile l'a conçue est une œuvre complexe. Par le caractère des personnages, des images et des sentiments, ce devait être une poésie pastorale, mais par son but, c'était une poésie de remercîment. Dans l'ensemble des poèmes de ce genre, cette bucolique est isolée. Si l'on veut donc la faire servir à des comparaisons, il faudra, pour ne pas faire violence à la nature des choses, en choisir une dont le thème soit aussi complexe, et dans laquelle l'auteur ait été aussi gêné que dans celle-ci par le double objet qu'il se proposait.

d) *Les personnages sont-ils allégoriques ?*

Cette question a été soulevée par les premiers commentateurs de Virgile dans l'antiquité. Autour d'elle s'est développée toute une littérature, formée des nombreuses hypothèses inventées (2). Je me borne ici aux deux principales dont la

(1) Sur le pathétique de Virgile, Cf. HEINZE. *Vergils Epische Technik*, p. 278-284.

(2) Parmi les opinions bizarres, on peut ranger avant tout celle de MANCINI dans la *Rivisti di Storia Antica* N. S. VII, fasc. 2, 4. Il en arrive à identifier Tityre avec le père de Virgile et Amaryllis avec sa mère. Cf. la critique de Romarino dans *Atene e Roma* VII, p. 60. On trouvera dans Stampini p. 93-95 un exposé résumé des principales hypothèses.

critique est accessible aux jeunes élèves. L'opinion que je crois la vraie et que j'adopte ici est à peu de choses près celle de Leo.

La plus ancienne explication allégorique est celle qui veut que Tityre représente Virgile. Servius l'a proposée.

Cette opinion rencontre des difficultés dans la condition et le caractère du personnage. Tityre est un métayer de condition servile : tout ce qu'on lit dans la bucolique s'explique par là. La seule particularité qu'il ait en commun avec Virgile, c'est qu'il est redevable comme lui à Auguste d'un bienfait signalé. Mais la fiction dramatique est conservée ; on ne peut dire qu'à aucun moment Virgile se substitue à son interprète et que l'illusion cesse violemment pour faire place à la réalité. Même la discrétion avec laquelle s'exprime Tityre pour désigner son bienfaiteur et qui convient si bien à la délicatesse de Virgile, est naturelle dans la bouche du pâtre. Ce n'est pas chez lui, comme elle le serait dans l'âme de Virgile, l'expression d'un sentiment aussi profond que délicat, mais celle d'un respect religieux qui le pénètre et le domine encore (1).

Une autre opinion s'est produite il n'y a pas longtemps, qui veut faire de Mélibée le représentant de Virgile (2). Son auteur est obligé pour cela de faire de l'églogue non plus un poème de remercîment pour un bien conservé, mais une invective contre la spoliation ou tout au moins une prière adressée pour le recouvrement des biens enlevés. Costa argumente de la grande place qu'occupent dans l'églogue les plaintes de Mélibée (25 v.) Nous en parlons à propos du but de la bucolique. Il établit ensuite un parallèle entre Mélibée et Virgile, et leur trouve une ressemblance suffisante pour que l'on puisse affirmer que Mélibée représente Virgile. Tous deux sont bien des hommes libres. Mais leur situation est toute différente et rend l'identification impossible. Virgile, au

(1) Leo. *Hermes*, vol. 38, p. 1-13. Cf. encore Kolster, p. 6.
(2) G. Costa dans *Atene e Roma* IX. p. 243-252.

moment où il composait cette églogue, pouvait croire qu'il conserverait son bien, et de fait il le croyait. Dès les premiers vers, ce sur quoi le poète porte l'attention, c'est sur la sécurité et le bonheur de Tityre ; Mélibée et ses infortunes sont si peu la partie principale du poème que, durant tout un temps, Mélibée l'oublie et n'est occupé que de la félicité de Tityre.

Ce qui est vrai, c'est que le caractère de Virgile se retrouve bien plus dans celui de Mélibée que dans celui de Tityre. Tout ce que dit Tityre sur Galatée ets ur Amaryllis est froid ; l'expression de sa reconnaissance envers Auguste, pour être pompeuse, est tout aussi froide et artificielle. Mélibée seul est vraiment ému. On sent que Virgile est plus vrai, quand il peint les souffrances des paysans, ses voisins, que quand il parle de son propre bonheur (1).

B. Par le fond, le poème est une bucolique.

I. FAUNE ET FLORE

Les 83 vers de la bucolique contiennent le nom de 19 plantes (2) et de 9 animaux (3), appartenant tous à la Gaule Cisalpine.

De la flore et de la faune, on peut dire ce que dit Glaser de la flore en particulier : « Il faut mettre ceci en lumière que cette flore enchâssée ne forme pas seulement un accessoire esthétique destiné à donner du relief à la vie de la campagne peinte par le poète, mais qu'elle est intimement unie à l'action des personnages mis en scène, à tel point qu'elle apparaît comme une partie intégrante et inséparable du tout » (4).

C'est sur le terrain de la flore que se montre surtout l'originalité de Virgile. Les animaux cités le sont aussi dans Théo-

(1) CARTAULT, p. 344 sq.
(2) V. 1, 14, 17, 25, 37, 38, 39, 48, 54, 58, 68, 69, 73, 78, 80, 81.
(3) 8, 12, 22, 45, 54, 57, 58, 59, 60.
(4) l.l. p. 20.

crite (1). Rien ne prouve cependant qu'ils ne procèdent pas de l'observation directe, et certains, tels, par exemple, les *raucae palumbes*, ont certainement cette origine (2).

2. COMPARAISONS ET MÉTAPHORES.

Les métaphores sont peu nombreuses : 2 *musam*, *avena*, 10 *calamo*, 54 *Hyblaeis*. Deux personnifications, 27 *libertas*, 38 et 39 les arbres. *Musam* et *Hyblaeis* ont une origine littéraire ; elles n'ont rien de champêtre. J'en ai parlé dans le commentaire analytique.

Il y a des comparaisons dans trois passages. 20, Rome est comparée avec Mantoue. 22-25, trois comparaisons sont tirées du petit monde des plantes et des animaux au milieu duquel vivent les paysans. 59 à 62 contiennent deux séries de comparaisons : la 1re est empruntée au règne animal, la 2de au monde géographique. Voir le commentaire analytique.

3. PAYSAGES ET TABLEAUX.

La première bucolique contient un certain nombre de paysages, formant un petit tableau détaché. Il suffira, je pense, de signaler les vers où ils se trouvent. Je m'arrêterai seulement sur quelques-uns d'entre eux.

1-5. Un berger est mollement couché sous un hêtre ; devant lui s'étend un verger planté, dans lequel paissent ses vaches. Il s'exerce à des ritournelles sur une syrinx et entre chacune d'elles lance à l'écho d'un bois voisin l'exclamation amoureuse : « *Formosa Amaryllis* ».

Ce paysage a été analysé dans le premier commentaire. Nous en avons alors négligé un détail, les *silvae* dont l'importance et la difficulté ne pouvaient être comprises qu'après la lecture complète de la bucolique.

(1) Il y a une énumération descriptive de la faune et de la flore des Bucoliques dans CARTAULT, p. 433 et suiv.

(2) *ib.* p. 464, 467.

Nous constatons que nulle part dans l'églogue il n'est plus parlé de *forêts*, mais seulement d'arbres isolés et d'un simple verger (37-39). Nous sommes bien en présence d'une incohérence dans la mise en scène de l'églogue (1). Quelle peut bien en être l'origine ?

Il semble que ce soit ce phénomène psychique que j'ai exposé d'après Roiron dans le commentaire analytique de ces mêmes vers (2). J'y renvoie pour son exposé général.

Ici je remarque que, dans une Bucolique antérieure en date à celle-ci, la deuxième, une situation très semblable à celle de la première Bucolique est décrite dans les vers 1-13. Or à cet endroit, on lit au v. 3 *fagos, umbrosa,* au v. 13 *resonant,* au v. 8 *umbras et frigora captant,* et au v. 5 *silvis.* Toutes ces expressions reparaissent dans la première églogue : au v. 1 *fagi,* au v. 4 *umbra,* au v. 5 *resonant,* au v. 52 *frigus captabis opacum* et au v. 5 *silvas.* Seulement l'emploi de *silvis* qui était tout à fait naturel dans la deuxième églogue ne l'est plus dans la première. Il y aura pénétré comme une réminiscence plus ou moins inconsciente de son travail antérieur.

A la réminiscence s'unit ici ce que Roiron p. 97 appelle une répétition verbale. Voici comment il formule ce second phénomène psychique : « Lorsqu'un mot fait besoin *a)* pour remplir un vers ; *b)* pour développer une indication trop sommaire (c'est le cas dans le v. 5e de la première bucolique ; il s'agissait pour Virgile d'exprimer avec plus de précision l'idée du v. 2)... le mot nécessaire est souvent fourni par la reprise d'un mot *a)* voisin, *b)* présentant une convenance quelconque au texte en élaboration ». Les conditions de cette loi virgilienne se vérifient ici. Deux vers plus haut, se trouve l'expression *silvestrem musam,* due à l'influence de Lucrèce. Cet adjectif voisin a suggéré à Virgile le substantif *silvas,* qui était d'ailleurs dans les réminiscences de l'églogue deuxième.

(1) Roiron l'a signalée l.l. p. 598.
(2) Cf. p. 15.

Sans doute ce mot ne convenait pas au paysage particulier, dont les traits essentiels étaient dessinés dans l'imagination du poète. Mais il convenait à l'image générale que l'idée de poésie pastorale éveillait dans l'esprit de Virgile. Les *silvae* sont en effet chez lui la caractéristique de la poésie pastorale : Buc. 4.3 *Si canimus silvas, silvae sint consule dignae* (1). D'où cela est-il venu ? L'origine de cette connexion peut être l'observation directe ou des souvenirs littéraires, l'imitation d'un poète antérieur. L'observation directe n'est pas impossible. Aujourd'hui l'Italie septentrionale est déboisée, mais dans l'antiquité, les forêts y étaient assez répandues. Seulement l'incohérence de ce détail et des autres traits dispersés dans le livre rend bien peu probable l'explication de l'observation directe. Au contraire un texte très clair des Géorgiques montre que cette image de la poésie pastorale remonte chez Virgile surtout à une source livresque et grecque. En effet, au livre des Géorgiques, 2.485 sq., Virgile proclame son goût pour la campagne.

485 *rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes*
486 *flumina amem silvasque inglorius...*

On voit que *silvas* dans le v. 486 remplace *rura* du vers précédent. Ces *silvae* et ces *flumina* sont ensuite nommés dans les vers qui suivent. Or tous sont grecs. La campagne que Virgile célèbre, c'est donc celle qui s'unit dans ses souvenirs avec des impressions littéraires, celle dont les poètes grecs lui ont vanté les charmes (2). Il en est donc probablement ainsi encore dans la première bucolique. Ce poète grec ne peut être que Théocrite. Précisément Théocrite a placé la scène de ses idylles dans les pays montagneux du sud de l'Italie (3). Telle est donc l'origine de l'association de l'idée des bois et de celle de la poésie pastorale dans Virgile.

(1) Cf. encore 6.2, 10.8. Cartault, p. 454 sq., mais p. 5 Cartault donne une autre explication du mot *silvae*.
(2) Gf. encore *Georg*. 3.1 et 2.
(3) Cartault, p. 449.

Mais et les réminiscences, conscientes ou inconscientes, et l'imitation d'un modèle, n'empêchent pas l'action simultanée d'autres causes psychiques. Roiron signale le goût évident de Virgile pour les bois et sa tendance à les associer aux chants et aux bruits. Il relève 33 passages (1) où Virgile a employé les forêts comme cadres sonores. En particulier, les six emplois du chant humain qui se voient dans Virgile sont constamment encadrés dans une forêt (2). La fréquence de cette association et sa présence dans les premières œuvres de Virgile, les Bucoliques (3), témoignent dans le poète d'impressions auditives profondes qui remontent à sa jeunesse. « Il est probable que Virgile errant tout enfant dans les bois voisins d'Andes y ait quelquefois entendu chanter. De là une impression agréable et formée de telle sorte qu'on s'explique la suite forêts, chants et non pas la suite chants, forêts. En effet, le jeune Virgile entrait d'abord dans le bois, et ce n'était peut-être qu'assez longtemps après y avoir pénétré, qu'il entendait la voix de quelque émondeur... Théocrite et les bucoliques Grecs ont dû préciser et rendre consciente cette association : le chant dans les forêts est par définition l'une des scènes bucoliques » (4).

9. Bœufs paissant dans un verger.

12. Berger poussant devant lui des moutons ; il en tient un en lisière.

47. Un terrain formé de roches qui émergent et de marécages où croissent les joncs, Ce que Virgile donne est plutôt une définition qu'une description. On pourra trouver dans les monuments de la peinture des paysages ainsi composés. Il sera utile de les montrer aux élèves et de leur faire voir la différence entre une définition uniquement donnée pour indi-

(1) p. 185 (541), 464 (1367), 476 (1404).

(2) p. 483.

(3) 1.5 et 56, 2.13, 5.64.

(4) Roiron, p. 486

quer la nature d'un terrain et un tableau ou une description, dont le but est de dégager l'impression dominante d'un paysage.

51-58. Ils forment la description d'un seul paysage dont les trois parties sont marquées par les adverbes, *hic, hinc, hinc.* Des ruisseaux et des sources coulent entre des arbres qui les couvrent d'ombres. Là, tout près, formant la limite de la propriété voisine, une haie de saules autour de laquelle bourdonnent les abeilles. De cet autre côté, au pied d'une roche élevée, une vigne d'où sort le chant d'un émondeur ; tout près encore quelques ormeaux sur lesquels roucoulent les tourterelles et les ramiers. Le tout (83) est encadré de montagnes qui ne peuvent être loin, qui doivent même être rapprochées, puisque l'on voit grandir l'ombre qu'elles projettent sur la plaine. Chacune des parties de ce tableau a une précision suffisante, et il ne serait pas difficile de les harmoniser sur une toile. Mais dans la Bucolique cette disposition relative est laissée complètement dans le vague. Nous serions tentés d'en blâmer le poète. Peut-être aurions-nous tort. Cette description est faite par des personnages qui sont censés avoir le paysage sous les yeux, qui accompagnent leur parole d'un geste *hic, hinc, hinc,* qui marque la position relative de chacun des objets. Ce vague de la description est peut-être une qualité ; c'est par là qu'elle est dramatique.

Les éléments de ce tableau et les sensations exprimées par le poète se retrouvent en d'autres endroits de Virgile ; ils sont cités par Roiron p. 524 sq., 581 à 583. Tous se trouvent réunis en un tableau qui chronologiquement se place à la fin de la carrière de Virgile, dans la description des Champs Elysées. *Aen.* 6.703-705. « Si nous prenons le site en son ensemble, la vallée, le fleuve et le bois murmurant, nous sentons que Virgile nous a menés autrefois avec lui, dans des lieux tout pareils. Pour singulier que cela paraissse, c'est chez les morts que nous retrouvons l'une des impressions pittoresques les plus chères à

l'auteur des Bucoliques et des Géorgiques. Depuis le début de l'Enéide, le poète semble avoir oublié ces forêts bruyantes si souvent décrites dans les poèmes antérieurs (1), et voici qu'au séjour des ombres, il se souvient tout à coup de l'une des plus douces parmi les sensations de sa jeunesse. Car les vers 703-705

in *valle* reducta
seclusum *nemus* et *virgulta sonantia silvae*
Lethaeumque domos placidas qui praenatat *amnem*

ne renferment rien qui ne soit dans *Buc.* 1.51-53, 55-58, 83. Les ombrages, ou du moins la haie en fleur, avec l'orme, les rivières et les sources, enfin les montagnes qui encadrent le tout correspondent bien à la vallée, au fleuve et au bois des âmes ; *sonantia* est remplacé par *susurro*, *canet*, *gemere* (2).

75. Une chèvre debout sur un rocher ; elle y paraît suspendue.

82. Métairies dispersées dans la plaine. La fumée de leur foyer s'élève toute droite de leur toit.

83. Taches d'ombre dans la plaine ensoleillée, provenant des hautes montagnes derrière lesquelles le soleil descend.

Ces paysages et ces tableaux montrent bien à quelle classe d'artistes appartient Virgile : c'est un idéaliste. En les composant, il a été dirigé par un idéal de beauté gracieuse et fraîche, un peu mièvre peut-être. Tous les paysages, le dernier excepté, sont petits, peu étendus : c'est un arbre isolé sous lequel sommeille ou joue de la flûte un berger ; ce sont des vaches paissant dans un verger ; c'est un berger tenant avec sollicitude une chèvre en lisière ; c'est une grotte encadrée de verdure sous laquelle rêve un paysan, une chèvre suspendue au sommet d'une roche. Tous ces paysages ont un caractère commun de grâce sereine et souriante, tous ont les contours bien nets, bien tracés ; aucun ne produit sur l'âme

(1) *Buc.* 1.5, 2.13, 5.64, 7.13, 10.58. *Geor.* 1.76.156.358, 2.306.328, 3.149.199.338, 4.260.364. *Aen.* 8.305.

(2) Roiron, p. 216,

cette impression profonde, troublante que l'âme moderne recherche surtout. S'il y a quelque part un trait un peu réaliste, il est toujours néanmoins dans cette note gracieuse et charmante.

Le génie latin était plutôt réaliste. Le Romain avait l'observation aiguë de la réalité et il aimait à la reproduire en traits vigoureux. Sa sculpture porte la trace de ce tempérament national (1), et il n'est pas moins marqué en général dans sa littérature.

D'où vient donc cet idéalisme franc, nettement accusé des tableaux et, nous l'avons vu, des caractères de la bucolique? Le professeur pourra utiliser ici avec grand profit des photographies des reliefs de l'époque hellénistique ou, si le collège la possède, la collection de 110 bas-reliefs réunis par Schreiber (2). Il fera remarquer l'unité de ton et de sujets qui se manifeste dans ces bas-reliefs et dans la bucolique. Ce sont les mêmes éléments, des troupeaux, des bergers dans les mêmes attitudes de grâce et d'élégance un peu mièvres. Le même souci du pittoresque a inspiré le sculpteur, et lui a fait demander à son ciseau ce que naturellement le pinceau du peintre seul peut produire. Il donnera alors utilement quelques détails historiques sur l'origine et la date approximative de ces sculptures. Il fera remarquer que la littérature bucolique, genre indécis, est née après les autres, à l'époque hellénistique, justement aux temps où ces bas-reliefs à sujets champêtres et idylliques ont été produits. Il en conclura que le sentiment de la nature, mais de la nature douce, aimable, idyllique est un des traits caractéristiques de l'époque hellénistique (3), qu'il en a inspiré non seulement la littérature,

(1) Strong. *Roman sculptur from August to Constantin.* London 1907.

(2) *Die Hellenistiche Reliefsbilder*, Leipzig. Engelmann 1889. Les n°s 2, 4, 8, 9, 13, 17, 22, 55, 57, 70, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 103, 105, 109 pourraient être utilisés ici.

(3) Cf. Butcher. *Quelques aspects du génie grec* p. 152 sq. : *L'aurore du romantisme dans la poésie grecque.*

mais les arts figurés, la sculpture et probablement la peinture (1).

4. SENTIMENTS.

1. L'amour des champs et de la terre considérée comme sacrée, 70 sq. — L'orgueil du paysan à la vue de ses récoltes 69 sq. — L'attachement au logis, quelque modeste qu'il soit, ou plutôt parce qu'il est modeste 68 sq.

2. Sympathie pour les animaux 14 et 15, 74, 77.

3. Etonnement naïf du campagnard à la vue d'une grande ville, 19 et sq. Son respect religieux en approchant des grands, 42 sq.

4. Paresse sensuelle 10, 51 à 58, 75 sq.

5. Le goût de la musique 1-10, 77.

Si l'on rapproche ces sentiments des notes qui forment les caractères de Mélibée et de Tityre, l'on voit apparaître le même idéalisme que dans la composition des paysages. Ni Mélibée, ni Tityre ne montrent un sentiment que les contemporains de Virgile, avec les idées morales qu'ils avaient, aient pu considérer comme une grossièreté. Certains traits, comme la sympathie pour les bêtes, sont plutôt des raretés dans le midi. La politesse fine de Mélibée, témoigne d'une générosité d'âme et d'une délicatesse de sentiments excessive, dans un homme sans culture et à ce moment si malheureux,

La couleur locale ne fait pas défaut. La paresse sensuelle est surtout propre aux Italiens. Quant au goût de la musique, c'est un emprunt fait aux bergers de Théocrite.

C. Le tout est subordonné à un but pratique.

1. CIRCONSTANCES QUI ONT DONNÉ OCCASION A CETTE BUCOLIQUE (2).

D'après ce qui a été dit dans la Bucolique aux vers 12, 42,

(1) Sur ce caractère de l'époque hellénistique on lira utilement Collignon. *Histoire de la sculpture,* Paris 1897, 2e vol. p. 569 sq. Courbaut. *Le bas-relief romain à représentations historiques.* Paris 1899.

(2) Cette question est traitée dans toutes les éditions. Je recommande particulièrement la lecture de Gardthausen. *Augustus,* I. 1. p. 188-196.

70 et 71, une guerre civile a eu lieu sous Octave, qui aboutit à une expropriation en masse des terres dans la Gaule Cisalpine, en vue de les donner à des soldats. Nous devons donc chercher une guerre qui réunisse toutes ces conditions. Il n'y en a qu'une : c'est la guerre contre les meurtriers de César, qui finit à la bataille de Philippes en l'an 42. Les triumvirs, pour s'assurer la coopération des vétérans des guerres des Gaules, leur avaient promis des terres en Italie, sur lesquelles ils pourraient s'établir. Octave, après la bataille de Philippes, fut chargé d'exécuter cette promesse. Les vétérans étaient encore au nombre de 170.000. Il décida de leur abandonner le territoire de 16 villes de l'Italie (1). Crémone était de ce nombre. Son territoire n'y suffit pas ; il fallut y ajouter celui de Mantoue, la ville voisine (2). La propriété de Virgile était située à Andes sur le territoire de cette ville. Elle fut menacée de partager le sort commun de tout le territoire. D'après le v. 42, il se rendit à Rome, pour demander non pas la restitution (3), mais la conservation de son bien. A Rome, il réussit à voir Octave en personne, et il en obtint l'assurance que la propriété de sa ferme lui serait conservée. Telle était la situation, quand cette églogue fut composée : les propriétaires anciens ont été expulsés sur tout le territoire de Mantoue ; Virgile a été épargné (4).

Je conseille au professeur d'utiliser ici le travail de

(1) Le dernier historien de Rome, Ferrero expose les faits l. l. 3. p. 264 sq.

(2) Cette expropriation était une odieuse injustice. On pourra lui comparer celle de la noblesse et du clergé en 1789 et d'autres plus récentes. Sans sortir du texte de Virgile, on voit qu'elle s'est faite avec brutalité. Je rappellerais *fugimus* du v. 3 ; au v. 12 Mélibée, tout malade qu'il est, expulsé de sa ferme ; au v. 71 *has segetes*.

(3) Cf. *manebunt* 46 et la réponse d'Octave *pascite ut ante* 45. CARTAULT, p. 59, sq.

(4) Le professeur pourrait utilement donner comme sujet d'une courte rédaction, de reconstituer d'après les allusions éparses dans le poème la manière dont cette spoliation s'accomplit.

Schulten, *Die römische Flurteilung und ihre Reste*, Berlin. Weidman 1898, sur les traces qui persistent en Italie du partage des terres tel que les Romains le pratiquèrent. Il porte en annexe des cartes du nord de l'Italie, qui montrent encore bien apparente la dlvision en centuries. La Bucolique de Virgile recevra de ce rapprochement un intérêt nouveau : elle apparaîtra, ce qu'elle est d'ailleurs, comme un document historique, et à un point de vue plus général, l'élève y constatera ce fait économique, qui a son importance, que les divisions agraires ont une remarquable fixité.

Date de la composition (1). La date de la composition ne peut être fixée avec certitude. Le point de départ doit être la date de la distribution des terres. Or celle-ci commença en l'an 41. Seulement cette opération suscita des difficultés sans nombre, dont la solution exigea plusieurs années. Nous ne connaissons pas à quel moment Virgile se vit menacé et entreprit le voyage de Rome. Nous savons seulement que la 10e églogue est la dernière que Virgile ait composée. Mais sa date est doûteuse.

Voici les seuls faits certains : 1) Virgile a publié ses premières Bucoliques à l'âge de 28 ans. 2) La première est antérieure à la 9e et à la 10e. La date présentée par Schanz pour la première est l'an 41 (2). Cartault descend jusqu'à la fin de l'an 39 ou le commencement de l'an 38 (3).

2. BUT DE LA COMPOSITION.

Souvent le but et l'objet diffèrent dans les Bucoliques de Virgile ; c'est là une particularité qui les distingue de celles de Théocrite et qui constitue en partie leur originalité. Tandis que la peinture des mœurs des bergers est l'unique souci du

(1) Cartault, p. 66, sq.

(2) *Gesch. d. röm. Litter.* II Th. 1. p. 36.

(3) p. 69. Cette question obscure y est longuement et clairement discutée. Cf. encore Roiron l. . p. 57.

poète Syracusain, Virgile l'a souvent subordonnée à un autre but occasionnel que lui inspiraient les circonstances. Ce but apparaît avec clarté dans la première églogue. Dès le début, l'attention et l'intérêt se concentrent sur Tityre, sur sa félicité. C'est le point sur lequel Mélibée engage la conversation et autour duquel elle se développe. Quand il parle de son malheur, c'est que le bonheur de Tityre a provoqué en son âme des retours sur son infortune. De plus, dès le 6e vers, l'entretien, annonce l'intervention d'un dieu et se concentre autour de cette circonstance. Elle s'éclaircit lentement ; quand elle est complètement exprimée, le récit proprement dit s'arrête. Tout ce qui suit, c'est, dans la bouche de Mélibée, la description du bonheur de Tityre ; dans celle de Tityre, l'expression de sa reconnaissance, à laquelle Mélibée répond en plaignant son malheur.

Le but premier que s'est donc proposé Virgile en composant cette églogue, c'est d'exprimer à Octave sa reconnaissance pour la conservation de son champ. Dès lors, l'idée principale devient le récit de la visite à Auguste et la faveur obtenue. Et de fait nous constatons qu'elle occupe exactement le milieu de la Bucolique, 42-45.

Mais il semble que Virgile ait eu aussi une autre intention secondaire. La plainte exaspérée de Mélibée dans les vers 64-78 a pour effet sans doute de mieux montrer par la comparaison la fortune de Tityre. Mais le poète a mis une insistance visible à décrire les malheurs du reste du pays ; il y a des cris de colère non déguisés contre les vétérans usurpateurs et même contre les triumvirs (70-72).

Quand on rapproche ces vers de certains passages bien connus d'Horace (1), on y reconnaît l'expression sincère des colères et des souffrances du temps, sa lassitude du désordre, son besoin impérieux de paix, ses révoltes contre la spoliation. Virgile est ici l'interprète et le représentant de son époque. Il

(1) *Car.* 1.14 et 15, 3.24.25.

est difficile de trouver que ces cris de colère et de douleur ne soient là que pour faire ressortir par l'opposition le bonheur de Tityre ; dans ce cas, ils dépasseraient le but (1).

Je crois plutôt que Virgile s'est fait le porte-parole de la douleur et de la révolte des propriétaires injustement spoliés, et qu'il a voulu faire entendre leurs plaintes au jeune triumvir pour en obtenir peut-être une parole de miséricorde et de compassion (2). L'intention est généreuse, digne de l'âme noble de Virgile ; il fallait un certain courage pour la réaliser en un écrit signé.

L'églogue reçoit de ce fait une portée plus considérable. Ce n'est plus un simple poème de remercîment, exprimant la reconnaissance d'une personne particulière ; elle devient un acte public, reflétant l'état de l'opinion dans l'Italie à ce moment-là.

Le partage des terres en effet ne s'effectua pas sans susciter des protestations et des oppositions sourdes ou déclarées de la part des spoliés. Octave était bien triumvir et disposait en fait du pouvoir de vie et de mort. Mais son autorité morale était loin d'être celle qu'il eut plus tard. Il était complètement éclipsé par son collègue plus âgé Antoine, et de plus il se débattait à Rome et en Italie contre les intrigues de L. Antoine et de Fulvia qui, tout puissants jusque là, n'entendaient pas se dépouiller de leur pouvoir au profit du jeune neveu de César. En l'an 41, pour rendre sa situation plus embarrassée, ils prirent ouvertement parti pour les spoliés, dont un grand nombre était venu à Rome grossir le prolétariat de la capi-

(1) G. Costa dans *Atene e Roma* IX, p. 243-252 a insisté sur cette partie de l'églogue. Ses conclusions me paraissent exagérées.

(2) Cette opinion se trouve aussi dans Stampini l. l. p. XIII, une autre assez semblable dans Thilo *Fleckeisens Jahrb. f. Philol*, 1894, p. 301-303. (Cf. *Bursians Jahresb.*. 1898 vol. 97, p. 165). Seulement Thilo suppose que Virgile a écrit cette protestation, poussé par le mécontentement que lui causaient des promesses faites par Octave et non exécutées. Rien dans l'églogue n'autorise cette hypothèse.

tale (1). Ils aggravèrent ainsi le mécontentement général et l'opposition faite au triumvir.

L'églogue de Virgile est un écho de cette hostilité sourde et de la colère qui grondait dans les âmes des propriétaires italiens à ce moment.

(1) Ferrero, 3 p. 280-289. Duruy *Histoire des Romains*, Paris 1881. 3e vol. p. 487-501.

CHAPITRE II.

Particularités du vers et de la phrase.

Ce chapitre sur le style, s'il était complet, devrait comprendre une étude sur les figures, et les expressions créées par Virgile (1). Une partie se trouve dans l'article qui traite des métaphores. Nous avons signalé au cours du commentaire les néologismes et les expressions nouvelles inventées par le poète ; une étude synthétique sur cette partie du style de Virgile exigerait un plus grand appareil que celui que fournit la première églogue. Je me bornerai donc dans ce chapitre sur le style, au vers et à la phrase.

Si ce chapitre a besoin d'une justification, elle se trouve d'abord dans ces paroles par lesquelles M. Lanson, qui n'est pas un philologue, termine l'introduction de son livre remarquable sur *L'art de la prose*, Paris 1908, p. VII. « Peut-être ces réflexions les aideront-elles à prendre une conscience plus claire de ce que peut être l'étude proprement littéraire, le pur exercice du goût, aujourd'hui que nous avons renoncé à tout dogmatisme, et qu'on n'apporte plus, pour louer et condamner les œuvres, des règles impérieuses dont on recherche soigneusement les applications. Je souhaiterais qu'ils vissent bien qu'à côté de l'impressionnisme il y a place pour une distinction des styles fondée sur la connaissance

(1) Parmi les mérites de Virgile, Kroll signale la hardiesse de l'expression qui va quelque fois jusqu'à la dureté, les nombreuses nouveautés qu'il se permet, la concision suggestive de la langue, dans laquelle il est un maître et qui n'a pas peu contribué à sa gloire. Il est du nombre de ces auteurs, dont les expressions lapidaires ne sortent pas de la mémoire et *qui pour ce motif ont fourni un nombre considérable de citations à la littérature universelle. Neue Jahrb. f. kl. Philol.* 1908, XXI, p. 527. *Ib.* 1903, XI, p. 23.

historique des époques, des milieux et des écoles, et qu'il faut se livrer, pour faire cette distinction, à toutes sortes d'analyses délicates qui exigeraient un goût aussi pénétrant et une faculté d'émotion aussi riche que pouvaient en avoir les lettrés dogmatiques du vieux temps, qu'on s'imagine parfois avoir emporté avec eux la pure étude littéraire. Toutes les méthodes exactes érudites et patiente si dont médisent volontiers les gens qui ne les comprennent pas ou ne sont pas capables de les manier, ne vont pas à supprimer le sentiment littéraire, mais à lui donner une nouvelle activité, un jeu plus sûr et plus large, et des possibilités inépuisables de jouissances ».

Ces paroles concordent avec le jugement que porte Conington sur l'étude détaillée du style des bucoliques de Virgile (1). « L'analyse détaillée de la langue des églogues est en vérité une école de critique de la poésie ; et quoique la subtilité et la complexité des images puisse amener celui qui les étudie à des raffinements excessifs, l'expérience pourtant montrera que le danger d'attribuer à Virgile plus qu'il n'a eu dans l'esprit est beaucoup moindre que ne le suppose un lecteur superficiel». Cette appréciation de Conington, le plus savant et le plus fin, je crois, des éditeurs de Virgile, concorde absolument avec l'impression que m'a laissée cette étude.

A. Particularités métriques.

Prise dans ses éléments principaux, la technique de Virgile n'est pas au-dessus de ce qu'un élève peut comprendre et sentir. La faute serait ici de trop s'étendre et de procéder trop théoriquement. D'abord, il faut se borner aux points principaux. Il sont contenus dans l'exposé qui suit; mais je ne me suis pas borné strictement aux seuls faits communicables aux élèves. Le professeur évidemment doit savoir plus que ceux-ci. Si je pense bien, chacune des théories ici exposées

(1) p. 19.

devrait être enseignée aux élèves ; mais cet enseignement ne descendra pas jusqu'aux plus petits détails de chacune d'elles. C'est affaire de tact, mais tout le monde est convaincu que le professeur doit faire autre chose que se répandre sur l'harmonie des vers de Virgile en exclamations admiratives aussi commodes qu'inutiles. Sans doute, dans la beauté de ces vers, tout n'est pas matériellement explicable ; les beautés les plus délicates sont faites pour être senties ; il n'est pas possible de les montrer, ni de les prouver, et il faut prendre garde d'entretenir dans l'esprit des jeunes gens cette erreur, que le charme d'une œuvre d'art, tout réel qu'il est, est susceptible d'une analyse qui en révèle les derniers secrets. Mais de là à s'en tenir aux appréciations générales il y a loin. Des faits nombreux peuvent être constatés, qui en laissent devenir d'autres plus délicats et susceptibles seulement d'être sentis. Le moyen le plus naturel, pour donner aux élèves cette connaissance et ce sentiment, c'est un bref exposé théorique suivi d'une lecture à haute voix, dans laquelle les remarques prendront vie et corps. Je voudrais même poser en règle qu'à part les remarques grammaticales, l'étude de la rythmique de Virgile doit se limiter aux faits perceptibles à l'oreille. Mais ceux-ci, il importe de les signaler ; le professeur doit façonner l'oreille de l'élève au rythme particulier de la langue latine et former son âme au sentiment des éléments musicaux qu'elle possède.

1. Elisions.

L'élision, fréquente dans la langue de la conversation, a été admise avec réserve par les poètes.

Des statistiques faites par Jasinski (1), il résulte que les Bucoliques contiennent une élision tous les 3 1/2 vers, les Géorgiques et l'Enéide une tous les 2 vers. La première églogue en compte 18.

(1) *De re metrica in Vergilianis bucolicis*. Douai 1903. p. 13.

a) Deux fois, la voyelle longue *o* est élidée, 53, 63. Cette élision semble n'avoir eu rien de bien choquant pour l'oreille latine. Une fois, 40, c'est un monosyllabe ; mais ce sont deux voyelles de même son *e*.

b) Quatre fois une brève suit la voyelle élidée.

7 *namque erit*... — 12 *usque adeo*... — 45 *pascite ut*... — 24 *tantum alias*... — Mais dans les trois premiers cas, la voyelle élidée est *e*, dont l'élision était la moins choquante à l'oreille latine. (1)

c) L'élision se dissimulait volontiers à un temps faible. Elle se rencontre au 1er temps faible, quatre fois = 7, 12, 24, 45 ; au 4me, deux fois = 40, 53 ; au 2me, une fois = 24.

Mais elle est assez fréquente aussi dans cette églogue aux temps forts : au 2me, six fois = 11, 16, 20, 58, 63, 65 ; au 3e, trois fois = 13, 15, 78 ; au 4me, une fois = 39 ; au 5me, une fois = 73. (2)

2. Proportion du nombre des dactyles et des spondées dans le vers.

La base du vers hexamètre dactylique est le dactyle ; le spondée est un des équivalents du dactyle.

a) Virgile, conformément à la nature du vers, fait prédominer le dactyle dans ses vers hexamètres, (3)

Il est un endroit du vers où Virgile semble avoir évité d'altérer la nature du mètre, par conséquent de substituer un spondée au dactyle ; c'est au premier pied, le plus remarqué. Sur 83 vers, que contient la 1re églogue, 37 commencent par un spondée. Le spondée était surtout apparent, quand il coïncidait avec un mot, donc quand le premier mot du vers était un dissyllabe spondaïque. Virgile a mis un soin particulier à écarter du premier pied les mots de cette nature.

(1) Jasinski, l.l. p. 11.
(2) Jasinski, l.l. p. 13.
(3) Jasinski, l.l. p. 32. Pour l'Enéide, cf. *Wiener Studien*, 1901, p. 127 et sq.

Quand il les a employés, c'est qu'il visait un effet, tel au vers 19 l'admiration (1), au vers 23 l'étonnement. Ou bien il a atténué le caractère spondaïque du mot par différents moyens, p. e. une élision 24 *verum haec*, ou en y plaçant des mots de sens faible sur lesquels la voix glissait naturellement pour aller aux mots importants 25 *quantum*, 30 *postquam*, 33 *quamvis*, 39 *ipsi*.

b) La proportion variée des spondées et des dactyles dans un vers peut lui donner une allure lente ou rapide, et la lenteur et la rapidité de la parole peuvent correspondre à certains états d'âme. L'inquiétude est naturellement agitée ; le bonheur peut être serein ; la douleur et la tristesse auront facilement la parole traînante et difficile. Sans allonger davantage cette énumération, on peut dire que, si le langage est l'expression de la vie intellectuelle, les émotions de l'âme se manifestent plus particulièrement dans le rythme. Aussi n'est-il étranger à aucune langue (2). Mais les langues latine et grecque sont au nombre des plus favorisées. La quantité des syllabes était mieux marquée dans la prononciation qu'elle ne l'est dans nos idiômes, où elle est atténuée par l'intensité de l'accent ; elle était le principe constitutif de leur versification.

C'est un fait bien connu que, parmi les poètes latins, aucun n'a su manier avec plus d'habileté et de délicatesse que Virgile les rythmes spondaïque et dactylique. Il a pu, par la proportion variée des spondées et des dactyles dans le vers hexamètre, rendre sensibles certains états d'âme et éveiller l'image de phénomènes physiques. Après l'article substantiel de Maxa, *Lautmalerei and Rhythmus in Vergils Aeneis* dans *Wiener Studien*,

(1) Maxa dans *Wiener Studien*, 1897, p. 98.

(2) L'ethos des mètres grecs a été magistralement exposé par Gevaert dans son *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 2 vol. Gand 1880. Une étude générale sur les relations existant entre le rythme et le travail a été faite par K. Bücher dans *Arbeit und Rythmus*. 3e éd. Leipzig, 1902.

1897, p. 7, 8 et suiv., il est hors de doute, je crois, que les effets obtenus par ces rythmes et ces sonorités ne sont pas des hasards, mais le résultat d'un effort conscient de la part du poète. « Les faits qui précèdent, dit Maxa p. 100, montrent á l'évidence que Virgile procède rigoureusement d'après un système et un plan dans l'emploi des moyens rythmiques de description. » Et Jasinski de son côté dit comme conclusion de son étude sur la métrique des Bucoliques p. 64 : « Il serait absurde de dire que Virgile n'a pas introduit consciemment les ornements rythmiques dans son œuvre. »

La première églogue contient quelques exemples frappants de rythme que les élèves peuvent comprendre. Trois vers, les v. 39, 52, 63, ont quatre spondées consécutifs. Or le premier exprime le bonheur et le repos que doit causer à Tityre l'affection fidèle d'Amaryllis. L'idée exprimée dans le v. 63 est la jouissance sereine de la fraîcheur auprès des fontaines. Le v. 63, avec son rythme lent et pesant, dit la fermeté inébranlable dans l'âme de Tityre de ses sentiments de reconnaissance pour Auguste (1).

Mais en dehors de ces exemples frappants, bien caractérisés, il est encore des vers où la proportion variée des dactyles et des spondées correspond à des nuances d'idées et de sentiments. Tel p. e. le v. 19 qui s'ouvre par trois spondées ; le premier coïncide avec un mot et forme une diérèse ; le sentiment exprimé est précisément l'admiration du paysan pour la capitale. Au contraire, la multiplicité des dactyles au v. 22 correspond à la gentillesse naïve de l'image. Dans les vers 79 à 81, après l'invitation aimable de Tityre en rythme dactylique, vient l'énumération du menu qu'il peut offrir à Melibée. Tityre prend, pour le présenter, un petit ton d'importance que marque le *sunt* mis en tête et qu'accentue le rythme spondaïque de la deuxième moitié du vers 80 et du vers 81.

(1) Maxa, l.l. p. 90. B. γ.

3. Césures

Les césures normales du vers hexamètre sont la penthémimère et l'hephthémimère. Exceptionnellement, on rencontre la quatrième trochaïque et la césure bucolique. Toutes sont grecques d'origine, mais toutes n'ont pas été également admises en latin.

a) Jasinski (1) constate que l'hephthémimère, peu usitée dans l'hexamètre grec, est devenue de plus en plus fréquente dans l'hexamètre de Virgile. La première églogue, une des dernières en date, compte cinquante-quatre penththémimères (2) pour vingt-cinq hepththémimères (3).

Il n'est pas inutile peut-être de justifier certaines coupes proposées dans les notes. En plusieurs vers, la coupe pourrait être matériellement placée à plusieurs endroits ; la question est de savoir où Virgile a voulu qu'on la mît. Or nous avons, pour découvrir son intention, des indices assez nombreux et assez clairs. C'est d'abord la ponctuation, c'est à-dire — puisque, tout au moins comme nous l'entendons, elle n'existait pas — le sens ; puis les figures de rhétorique — telles que la répétition et l'homoioteleuton — et la place de certains mots que Virgile utilise pour rendre le rythme plus sensible et qui par conséquent aident à le reconnaître (4). Je dois renvoyer, pour l'explication de cette technique, ci-après B 3 et 4.

Ces procédés étant supposés connus, la coupe du v. 8 est après *nostris* ; au v. 15 après *ah* et *nuda* ; au v. 17 après *tactas* qui correspond à *quercus* ; au v. 18 après *qui sit* qui est l'idée principale ; au v. 22 après *similes*, le sens l'exige et les deux hémis-

(1) l.l. p. 63.

(2) 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 13, 14, 16, 17, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83.

(3) 5, 9, 12, 15, 18, 19, 20, 22, 24 27, 30, 32, 35, 36, 40, 42, 43, 45, 50, 56, 58, 62, 69, 73, 76.

(4) Conington, l.l. p. 15, n^e 1.

tiches commencent ainsi par *sic* ; au v. 45 après *pueri*, ainsi les deux hémistiches commencent par un impératif; au v. 50, il n'est pas possible de séparer *vicini* de *pecoris* ; au v. 62 *bibet* appartient grammaticalement au premier hémistiche, le repos est après *aut* ; au v. 66 après *toto*, au v. 67, il est après *patrios*, auquel correspond *finis*.

b) Les césures bucoliques sont au nombre de trois 7, 11 et 74.

c) La césure trochaïque (1) arrête la voix sur un trochée. Or le trochée est une mesure en trois temps, qui brise le rythme en quatre temps du vers dactylique. La coupe trochaïque donne donc au rythme une allure brisée et affaiblie. Cette coupe se rencontre trois fois au v. 9 : *ille, errare, cernis* ; l'une brise même l'unité du dactyle au 5e pied. L'idée à exprimer est celle de la sécurité absolue, de l'insouciance.

Ces césures sont particulièrement nombreuses dans les vers 28 à 35. Cf. le commentaire analytique. Le v. 55 est remarquable par le grand nombre des trochées *saepe, suadebit, inire*. Précisément, l'idée à exprimer est celle de la somnolence d'un paysan assoupi par le bourdonnement des abeilles. Le bourdonnement est rendu dans le même vers par l'allitération de *s*.

Le vers 70 moins descriptif mérite cependant d'être remarqué. La césure principale est après *tam culta*. Mélibée est en proie au désespoir. Le rythme du vers s'affaisse et se brise sur cette césure trochaïque.

d) La césure est un des endroits les remarqués du vers. Les latins n'y ont pas placé indifféremment tous les mots.

Entr'autres, l'élision, toujours un pis aller, y était moins agréable qu'ailleurs. Virgile en a tiré à un endroit un effet pathétique, comme font les musiciens avec les disonnances. Au vers 13, la voix se repose sur *hanc*, que l'élision met encore en lumière. Or *hanc* désigne la pauvre brebis, la première victime du malheur de Mélibée, laquelle lui arrache au vers suivant un *ah* douloureux.

(1) Norden, l.l. p. 172 et 416.

Au v. 28, la césure porte sur *postquam*, une simple conjonction ; il semble que le but soit de mettre *candidior* en relief.

Aux v. 29 et 78 la césure porte sur *et*, au v. 62 sur *aut* (1).

4. Finales du vers

Parmi les six pieds du vers, les plus apparents sont le cinquième, parce que le mètre y est pur, et le sixième parce qu'il est le dernier. On conçoit donc que les poètes soucieux de la perfection du vers aient traité ces deux pieds avec plus de rigueur.

Virgile est réservé dans l'admission d'une ponctuation dans les derniers pieds ; la ponctuation en effet brisait la mesure (2). Cinq vers en ont cependant une : ce sont les vers 9, 19, 36, 42, 77. Mais les vers 19 et 42 contiennent à cet endroit un mot grec. Or les Grecs admettaient la ponctuation dans les deux derniers pieds (3). Ailleurs Virgile vise un effet ; il veut exprimer par le relâchement du rythme ou l'absence complète de soucis ou les soupirs de la tristesse.

Parmi les églogues, la première, destinée à Auguste, se distingue par la tenue de la versification. On ne trouve ni un tétrasyllabe ni un pentésyllabe aux 5e et 6e pieds, ni un monosyllabe au 6e.

5. Rejets

Il est dans la nature des choses qu'entre la phrase et le vers, il y ait une certaine concordance (4). Quand une pensée se termine au milieu ou au commencement d'un vers, il en résulte, entre la phrase et le vers, une rupture d'harmonie, qui ne peut être la règle. Mais, comme en usent les musiciens avec

(1) Jasinski, p. 19.
(2) Jasinski, p. 30.
(3) Ib., p. 28.
(4) Conington, p. 20 remarque que la phrase finit plus souvent avec le vers dans les églogues que dans les Géorgiques et l'Enéide. Pour l'Enéide, cf. Roiron, l.l. p. 99, Norden, p. 390.

les dissonances, les poètes peuvent tirer parti de ces oppositions, pour donner plus d'intensité à l'expression d'une idée. Il va de soi que le mot ou les mots rejetés doivent avoir une signification suffisante, pour justifier l'enjambement et la pause après le mot rejeté.

Trois vers ont cette allure heurtée et tombante, à cause de multiples rejets : ce sont les vers 11, 12 et 13. Le même fait exprimant la même nuance de sentiment se voit au v. 72. Mais le rejet le plus apparent est celui du v. 23, où il est limité à un mot, qui de plus forme un spondée, *noram*. L'effet n'est-il pas de rendre plus sensible l'étrangeté de l'idée naïve que Tityre s'était faite de Rome jusque là ? Il faut encore signaler le rejet au v. 80 de *fronde super viridi* qui attire l'attention sur ce détail. Tityre semble vouloir décider son confrère, en insistant naïvement sur le confort de la couche qu'il lui offre.

B. Particularités de la phrase

Virgile est le créateur de la phrase poétique. Jusqu'à lui, la poésie romaine, malgré Lucrèce et Catulle, n'avait pas encore trouvé son style. Même dans Lucrèce, à tout prendre, la phrase diffère peu de la prose. Virgile a le mérite d'avoir créé pour l'hexamètre une phrase et un style qui servirent de modèle jusqu'au 5e siècle (1). C'est une des nombreuses raisons qui recommandent une lecture étendue de Virgile dans les humanités. Les églogues mettent sous les yeux les premiers essais de ce style. « Virgile, dit Norden (2), a transporté à la poésie les lois de la prose artistique et les lui a imposées. Rien en cela que de très compréhensible. La poésie à ce moment était destinée à être lue à haute voix et à être entendue comme la prose artistique. Cicéron ne veut pas que la période dépasse une certaine longueur, et désigne quatre hexamètres comme la longueur normale de la prose. En fait, il y a chez Virgile

(1) Kolster, l.l. p. V et Skustsch, l.l. 1 p. 64 sq.
(2) Norden, l.l. p. 369.

des cas où une période s'étend à plus de quatre hexamètres, mais ils ne sont pas nombreux, et la plupart ont leur raison d'être. Mais ce n'est pas seulement la longueur mesurée qui est le criterium d'une bonne période ; c'est plus encore la division en membres, grâce à laquelle une période dépassant la mesure normale peut rester une œuvre d'art. Les κῶλα et les κόμματα sont la marque particulière de la proposition artistiquement composée depuis Thrasymaque et Isocrate, les deux ἀρχηγέται de la prose artistique. Les divisions dont Virgile et Cicéron ont fait les marques caractéristiques de la période dans la prose et la poésie, sont avant avant tout le tricolon ou le tétracolon ou sa moitié, le dicolon. Ils dominaient depuis Isocrate et, au témoignage de Sénèque l'ancien, ils étaient les plus fréquemment employés dans les écoles de rhétorique à l'époque d'Auguste. Le groupement par triade et par tétrade domine la composition Virgilienne dans son ensemble et celle de chacune des périodes. ».

La phrase de Virgile a pour principes constitutifs :

1° La prédominance de la parataxe sur l'hypotaxe. Il substitue aux périodes traînantes de Lucrèce des phrases courtes, plus vives et plus capables d'émouvoir le lecteur. La rhétorique les recommandait comme moyen de pathétique (1).

2° La division de la phrase en membres groupés par deux ou trois (dicolon, tricolon).

3° L'adaptation de la place des mots au rythme du vers.

4° L'adaptation au rythme du vers de la technique de la rhétorique, savoir : *a)* de l'hyperbate, *b)* de la symétrie et de l'isocolie, *c)* de la répétition, *d)* de l'homoiteleuton, *e)* de l'allitération.

5° L'emploi des sons en vue de décrire.

1 ET 2. LA CONSTRUCTION DE LA PHRASE ET LE GROUPEMENT EN DICOLONS ET EN TRICOLONS.

Le point de départ d'une étude sur la période de Virgile

(1) Cf. KROLL dans *Neue Jahrbücher* etc. 1903, XI, p. 23, nº 4.

doit être l'idée que les anciens ont conçue de cette forme artistique de la pensée. Elle est définie, avec une bibliographie sommaire en note, dans le *Manuel de Littérature* du P. Verest p. 91. Le professeur devra recourir surtout aux appendices du commentaire de E. Norden sur le 6e livre de l'Enéide.

Je me borne à noter quelques points.

On remarquera d'abord que les anciens n'ont pas conçu la période comme étant toujours une phrase composée de subordonnées rattachées à une principale ; ils ont admis les périodes composées de propositions grammaticalement indépendantes. La définition d'Aristote comprend ces deux sortes de phrases : λέξις ἔχουσα ἀρχὴν καὶ τελευτὴν ἀυτὴν καθ'ἀυτὴν καὶ μέγεθος ἐυσύνοπτον (1) et Demetrios la définit aussi : σύστημα ἐκ κώλων ἤ κομμάτων ἐυκαταστρόφων πρὸς τὴν διάνοιαν τὴν ὑποκειμένην ἀπηρτισμένον (2). = Un système convenablement formé de colons ou de commas bien arrondis se rapportant à la pensée exprimée.

Les mots *colon* et *comma*, dont j'use dans l'exposé qui suit, sont ceux dont se sont servis les rhéteurs grecs et qu'emploient communément les philologues modernes. Leur signification n'est pas bien nette. Je prends *comma* dans le sens d'une division du colon.

a) *Constructions parataxiques.*

1-5 est un double dicolon : le 1er = *tu... nos*, le 2d = *nos... tu*. Le premier et le quatrième colons se divisent en deux commas. Les colons et les commas correspondent aux divisions métriques : les deux commas du premier colon comprennent chacun un vers ; le troisième colon comprend le premier hémistiche du v. 4 ; le premier comma du quatrième colon va de la césure du v. 4 à la fin de ce vers.

(1) *Rhétorique*, 3, 9.
(2) Cité par Volkmann. *Die Rhetorik der Griechen und Römer*. Leipzig 1885, p. 507.
(3) Volkmann, II, p. 506.

7 et 8 sont un dicolon ; le premier va jusqu'à la césure bucolique *deus.*

9 et 10 sont un tricolon. Le premier va jusqu'à *boves* ; le deuxième est formé par *ut cernis* (1) ; le troisième par *et ipsum... agreste* ; il comprend deux commas, le premier va jusqu'à *vellem.*

11 et 12, dicolon, dont les deux parties sont marquées par l'homoioteleuton (*magis, agris*). Le 1er colon finit avec la césure bucolique ; le 2d avec l'hephthémimère du v. 12. Le 1er colon se décompose en deux commas dont le 1er va jusqu'à la césure penthémimère (*invideo*).

12-15 est un tétracolon dont le dernier est formé de trois commas ; le deuxième *spem gregis ah* s'arrête sur la césure secondaire trithémimère.

22 et 23 forment un tricolon, *sic, sic, sic,* dont les deux derniers sont assonancés par l'homoioteleuton. Le premier finit avec la césure principale du v. 23 ; le 2e avec *noram.* C'est une rupture d'harmonie dont j'ai parlé dans les rejets.

38 et 39 tricolon, *ipsae, ipsi, ipsa* ; ils correspondent aux divisions du vers.

40-45 se décomposent ainsi : 40-41 = tricolon ; 42-43 = dicolon ; 44-45 = dicolon.

Le premier colon 40 *quid facerem ?* correspond à la césure secondaire trithémimère. Au v. 42, le 1er colon finit avec *Meliboee,* qui est une césure secondaire dans le 5e pied. Je renvoie aux remarques faites plus haut sur les deux derniers pieds. Le v. 45 contient un colon. Il se décompose en deux commas dont le 1er va jusqu'à *pueri,* qui est la césure principale.

49-50 dicolon. Chaque colon comprend un vers.

51-52 dicolon. Le premier comprend le premier hémistiche du v. 5 ; le 2d se décompose en trois commas.

53-55 tricolon, dont le premier (le v. 53e) se décompose en

(1) Cf. ce qui a été dit sur la césure trochaïque.

trois commas : 1 = *hinc tibi...*, 2 = *quae semper* ; 3 = *vicino... saepes*

56-58 est un tricolon, chacun comprenant un vers.

64-66 même division.

67-69 tricolon.

70-72 tétracolon se décomposant en deux dicolons. Le 1er dicolon va jusqu'à *segetes*. Chacun des colons correspond à une division métrique.

73-74 tricolon : 1) *insere*, 2) *pone*, 3) *ite*. Ce 3e se décompose en trois commas.

75-76 dicolon.

77-78 dicolon. Le 2d (*non me* etc.) se décompose en deux commas : 1) *non... capellae* ; 2) le vers 78.

79-83 est un tétracolon. Le 1er va jusqu'à *viridi* et comprend deux commas : 1er jusqu'à *noctem*, 2d = *fronde... viridi*. Je détache donc *fronde... viridi* de ce qui précède. C'est en effet une apposition explicative de *hic* ; une virgule devrait se trouver après *noctem*. Le 2e colon va jusqu'à *lactis* ; 3 commas, le 3e et le 4e comprennent respectivement le 82e et le 83e vers.

b) *Constructions hypotaxiques*

16 et 17 tricolon correspondant aux césures et aux fins d'hexamètres.

19-21 tricolon ; le 2e finit avec *Meliboee*, qui est une césure extraordinaire.

24 et 25 sont un dicolon.

27-28 tricolon. 1) *Libertas*. 2) *quae... inertem* 3) *candidior... cadebat*.

29-30 tétracolon se décomposant en deux dicolons. Les colons correspondent tous aux divisions métriques.

31-32 tétracolon, groupé en dicolons.

33-35 tricolon, un colon pour un vers.

36-38 jusqu'à *aberat* est un tétracolon. Le premier est formé par *mirabar*.

47-48 dicolon. Le 2d comprend deux commas.

59-63 est un tricolon se décomposant ainsi : 59-60 = 1er colon = 2 commas. — 61-62 = 2e colon = 2 commas. — 63 = 3e colon.

3. Adaptation de la place des mots au rythme du vers (1).

Les endroits saillants du vers sont le commencement et la fin de chacun des hémistiches qui le composent.

En dehors des faits qui sont réunis sous le nº 4 et qui se rattachent aux procédés recommandés par la rhétorique, je n'ai remarqué que la place des verbes dans les vers 28 à 31 : les verbes encadrent un vers, ou bien sont à la fin de plusieurs vers qui se suivent, ou encore, comme au v. 30 l'un est à la césure, l'autre au bout ; ou bien encore 31 et 32 l'un est au bout, l'autre à la césure des vers suivants. Plusieurs sont assonancés par l'homoioteleuton.

4. Adaptation au rythme du vers des procédés de la rhétorique.

L'influence de la rhétorique sur l'œuvre de Virgile a été considérable. La faire apparaître est un des meilleurs résultats du beau commentaire de Norden sur le 6e livre de l'Enéide. Il n'est pas possible que, à propos des 83 vers de la 1re églogue, nous la montrions comme il le faudrait. Nous croyons utile cependant d'appeler, sur ce caractère de la poésie Virgilienne et, plus exactement, de la littérature latine l'attention des professeurs. Toute la culture latine, à partir du 1er siècle surtout, est dominée par la rhétorique. Faute de la comprendre, on peut lire les auteurs latins, mais on n'en comprendra pas le vrai caractère, et l'on néglige ce puissant moyen de formation qu'est la révélation claire faite aux élèves d'une esthétique différente de la nôtre.

Voici quelques travaux qui initieront les professeurs à cette connaissance capitale.

(1) Kvicala. *Neue Beiträge zur Erklärung des Aeneis.* Prag 1881, p. 274 sq. 293 sq.

Norden, *Die antike Kunstprosa.* Leipzig, 1898, une mine inépuisable pour tous les écrivains.

H. Peter. *Die Geschichtliche Litteratur über die römische Kaiserzeit.* Leipzig 1897, indispensable pour l'intelligence de Cornelius Nepos, Livius, Tacite. Le même a composé un article *Rhetorik und Poesie im Klassischen Altertum* dans les *Neue Jahrb. f. d. kls. Altertum und Pädagogik* 1898. I. p. 637.

Kroll, dans son mémoire inséré en 1903 dans la même revue, xie vol. p. 19-30, a traité de l'influence de la philologie et de la rhétorique sur la poésie latine. Virgile entr'autres est l'objet de bonnes observations p. 22 et suiv., et dans la même revue 1908, xxi, p. 524-527. Malgré l'importance du sujet, nous devons nous limiter dans les considérations générales et renvoyer à ces travaux d'ensemble.

Virgile a vécu à un moment où Rome, ouverte tout entière aux influences de l'hellénisme, était en voie de s'approprier complètement la culture grecque. Quand celle-ci fut apportée aux Romains, elle était dominée par la rhétorique. Sous l'influence de la sophistique, la rhétorique, c'est-à-dire l'enseignement de l'art oratoire, avait pris peu à peu après Platon une place prépondérante dans la culture hellénique ; elle avait attiré dans son orbite tous les genres, la poésie elle-même. C'est là un fait d'une importance capitale dans l'histoire de la civilisation gréco-romaine ; von Willamowitz a pu écrire (1) que la rhétorique avait fait périr toute la culture antique. La poétique et la rhétorique devinrent deux domaines dont les limites se confondirent. La première communiqua à la prose ses mesures ; de là naquit ce que nous appelons la prose métrique. La rhétorique à son tour, pénétrant dans la poésie, lui prêta les ornements par lesquels Gorgias de Leontium et les rhéteurs avaient fait de la prose un art, l'isocolie, l'homoioteleuton, etc.

Je vais dire un mot de ces procédés inventés par Gorgias

(1) *Greek historical writing and Apollo,* Oxford 1908, p. 18.

il y a 2500 ans, et qui sont devenus aujourd'hui l'essence même de notre poésie. Gorgias voulut élever la prose au-dessus d'un emploi purement utilitaire et en faire un instrument d'expression artistique. Il introduisit dans la phrase le retour de certaines sonorités à des intervalles à peu près égaux, l'homoioteleuton et ses variétés. De plus, autorisé par l'incertitude et l'imprécision des concepts et des domaines respectifs de la prose et de la poésie rhétorique, il introduisit dans la prose un élément rythmique, imité du rythme poétique, l'isocolon et ses variétés.

Tous ces éléments émotifs sont entrés dans le vers de Virgile, isocolons, répétitions, homoioteleutons. Il y ajouta l'allitération, affectionnée des peuples de l'Italie. Son mérite n'est donc pas l'invention de ces ornements, mais l'art avec lequel il les a adaptés au rythme de l'hexamètre dactylique (1). Il s'en est servi pour en rendre le rythme plus sensible, pour lui communiquer de la force. Mais le rythme à son tour donne à ces ornements une puissance nouvelle. Pour trouver un pareil déploiement des moyens émotifs de la langue, il faut aller à la poésie lyrique. Les Anciens l'ont senti, semble-t-il. Un grammairien bien informé, Donatus, nous dit qu'on a chanté les Bucoliques dans les théâtres de Rome. Par leur sujet, elles se rapprochent des pièces lyriques. Nous renvoyons à ce que nous en avons dit là où il a été parlé des caractères.

a) L'hyperbate.

La rhétorique antique recommandait de soutenir et de réveiller l'attention du lecteur en changeant l'ordre naturel des mots. Ce conseil a pénétré en poésie ; il a donné naissance à l'hyperbate. Elle est définie par l'Auctor ad Herennium L. IV, n. 44. *Transgressio quae verborum perturbat ordinem* = *La transposition qui trouble l'ordre régulier des mots.*

(1) Ce que Couat dit de Théocrite dans les pp. 434 et 435 de son livre *La poésie Alexandrine* pourrait être appliqué à Virgile.

Quatre espèces m'ont paru dignes d'être relevées dans la première églogue.

La 1re consiste dans la séparation de l'adjectif et du substantif dans des expressions composées. On constate chez les poètes immédiatement antérieurs à Virgile, dont Catulle a été le plus brillant, une tendance à encadrer le vers entre l'adjectif et le substantif. Virgile représente une réaction modérée contre cette tendance. Tandis que Catulle dans un poème de 408 vers en compte vingt-un de cette facture, l'Enéide entière, d'après Norden (1), n'en contiendrait que dix. La première Bucolique en renferme deux, le 48e et le 83e.

Mais souvent Virgile place l'adjectif à la césure, le substantif au bout du vers. 1, 2, 18, 33, 34, 37, 41, 49, 58, 65, 67 ; ou bien l'adjectif est à la fin d'un vers, le substantif à la césure du vers suivant 12 et 13 *totis.. agris* ou inversèment 71 et 72 *civis.. miseros.*

L'hyperbate de l'adjectif et du substantif n'aboutit pas toujours à placer les deux parties de l'expression aux endroits saillants du vers ; mais l'adjectif est placé dans le premier hémistiche, le substantif dans le second : 5, 8, 17, 24, 26, 28, 35, 37, 50, 55, 59, 63, 66, 69, 70, 74, 76, 79, 82. Un des résultats de cette disposition était de donner plus de solidité au vers en unissant plus intimement ses deux parties. Norden (1) ajoute l'avantage de composer l'affaiblissement du rythme dans le second hémistiche, lequel commence par un anapeste. — | ´– ou ◡◡ | ´–

Cette distribution des adjectifs et des substantifs dans les deux parties du vers est plus remarquable, quand le vers comprend deux expressions composées toutes deux d'un adjectif et d'un substantif. Il arrive dans ce cas, que les deux adjectifs se rapprochent dans la première partie du vers et les deux substantifs dans la seconde. Il en résulte une disposition antithétique, qui ressemble au parallélisme de la rhétorique et

(1) l. l. p. 382.

qui en procède probablement. La première églogue en renferme sept : 2, 8, 33, 34, 43, 49, 66 et 67.

L'hyperbate peut n'avoir d'ailleurs aucune nuance particulière. 3, 9, 10, 21, 42, 44, 47, 52, 57, 75, 78, 81.

2e espèce d'hyperbate. Un substantif et le génitif qui le détermine sont séparés. Le cas peut n'avoir aucune influence sur le rythme du vers p. e. v. 54. Mais dans les trois vers qui suivent, le génitif déterminatif est placé à la césure et le substantif déterminé est au bout du vers. 21, 63, 68.

3e espèce d'hyperbate. Un verbe et l'idée qui le complète sont séparés = 56 ; le verbe est à la césure, le complément est au bout du vers, *canet, ad auras.*

La 4e espèce d'hyperbate comprend les anastrophes de prépositions et de conjonctions.

Prépositions : *inter* 24, *ab* 53, *super* 80, *de* 83. A part *super,* ce sont les prépositions qui admettent régulièrement l'anastrophe (1).

Conjonctions : *namque* 14, *postquam* 28, *et* 34 et 68. Norden voit dans les anastrophes des conjonctions la manifestation de la tendance propre aux poètes de la nouvelle école d'éloigner du commencement et de la fin du vers les mots insiinsignifiants (2) et de les dissimuler à l'intérieur du vers. La première bucolique ne lui donne pas tout à fait raison. Si *namque* est rejeté à l'intérieur du vers au v. 14, dans les vers 7 et 31, il est en tête ; sa place au v. 14 a donc été imposée par la métrique. De même *postquam* ouvre le vers 30. On constate de plus qu'aux v. 14, 28, 34, l'hyperbate a un fondement logique.

b) *Symétrie et isocolie* (3)

α) Dans le vers. Des vers dont la pensée se correspond ont

(1) Riemann-Gölzer, p. 719.
(2) Tel p. e. *cui* au v. 43.
(3) Norden l.l. p. 373. Roiron l.l. p. 100. On a voulu trouver dans les Bucoliques une composition strophique. Il suffit de voir dans Kolster le découpage bizarre auquel a conduit cette hypothèse,

la même composition métrique. (1) 9 et 10, 48 et 49, 82 et 83.

β) Dans les propositions.

1° Des membres d'une proposition sont équilibrés entre eux. v. 2 *tenui* semble avoir pour raison d'être de faire équilibre à *silvestrem*. Au v. 59, *leves* correspond à *nudos*. L'épithète *amaras* pouvait manquer au v. 78 ; elle semble n'être là que pour faire équilibre à *florentem*, appelé par l'idée. Deux désignations se suivent dans les vers 80 et 81 ; elles sont formées chacune d'un substantif et d'un adjectif ; mais ici les adjectifs sont appelés par l'idée.

2° Des propositions se correspondent ayant leurs parties dans le même ordre.

12. *ipse capellas protenus aeger ago*
| | |
13. *hanc vix duco*

22, 23. Trois membres sont en correspondance. Ils commencent tous par *sic* (anaphore) ; les parties sont dans le même ordre

canibus catulos
matribus haedos
parvis magna.

33, 34. *multa meis exiret victima saeptis*
| | | | |
pinguis ingratae premeretur caseus urbi.

59, 60... *in aequore cervi*
| | |
in litore pisces

pour en voir l'arbitraire et la fausseté. La seule chose qui puisse et doive être reconnue, c'est une tendance marquée à une certaine symétrie des développements et des expressions. On trouvera à la p. XVI et suiv. de l'édit. de Stampini un exposé et une critique sommaire de cette hypothèse.

(1) Roiron l.l. p. 2 constate le même phénomène dans des vers éloignés les uns des autres, mais de pensée semblable. Cette répétition du rythme est bien la preuve qu'il a chez Virgile une signification précise et nette ; il est bien chez lui l'expression naturelle de l'ébranlement communiqué à son âme par un objet.

70, 71. *Impius haec novalia*
| | |
Barbarus has segetes

73. *Insere piros... pone vites...* Non seulement les mots sont placés dans le même ordre, mais les mêmes mots sont placés aux endroits saillants du vers, les impératifs au commencement, les substantifs à la fin de chacun des hémistiches. La symétrie de la phrase sert à rendre le rythme du vers plus sensible.

γ) Des groupes de propositions constituant par leur ensemble des développements complets d'une idée sont équilibrés entre eux.

Les vers 42 à 45 forment deux groupes : le 1er = 42 et 43 ; le 2d 44 et 45 ; tous deux commencent par *hic* et ont la même étendue.

Un autre exemple remarquable se trouve dans les nos 51-58 où la parole de Mélibée s'élève jusqu'au lyrisme. Ces vers se décomposent en groupes.

51 et 52 *hic* = 2 vers
53 à 55 *hinc* = 3 vers
56 à 58 *hinc* = 3 vers.

Mais le cas le plus intéressant ce sont les vers 64 à 78. Cf. p. 79 et 80.

δ) Des parties du poème sont équilibrées entre elles. Le prooemium et la conclusion comptent chacun cinq vers. Cf. le plan.

c) *Répétition*

Je n'étudie dans cet article que les répétitions oratoires, qui sont des ornements de la pensée. Roiron consacre les p. 96 à 108 de son savant livre sur *L'imagination auditive de Virgile* à l'étude des répétitions inconscientes, qui sont de purs phénomènes de psychologie et n'ajoutent rien à l'expression d'une pensée. Le seul exemple que me paraisse contenir la Bucolique

se trouve dans les cinq premiers vers ; il a été analysé dans le commentaire. Le savant auteur étudie aussi dans les mêmes pages des faits que nous avons classés ailleurs.

Les répétitions oratoires sont nombreuses dans la première églogue, comme en général dans toutes les Bucoliques. La répétition est née du besoin qu'éprouve l'homme ému d'affirmer avec énergie. Or les Bucoliques sont les plus pathétiques des œuvres de Virgile ; on les a comparées à des œuvres lyriques élégiaques, au point d'y vouloir trouver une composition strophique. Virgile a su admirablement harmoniser cette figure de rhétorique avec le rythme du vers hexamètre (1). Il a placé la répétition à un endroit saillant du vers. Ainsi le rythme et la figure se soutiennent l'un l'autre et contribuent par leur union à faire valoir l'idée.

1, 5. La même pensée est répétée ; les mêmes mots reviennent en chiasmos : *tu... nos, nos... tu*. Les trois derniers sont aux places en vue du vers.

8, 9, 10. *ille*, *illius*, *ille* ; la 2e et le 3e sont à la césure et au commencement du vers. Cf. Roiron p. 105.

22, 23. *sic*, *sic*, au commencement du vers et à la césure.

27 à 30. Deux pensées qui se correspondent ont la même étendue et la même forme. La symétrie est rendue plus sensible par la reprise des mots *respexit... postquam*. Dans le dernier membre, des éléments se succèdent dans le même ordre, *Amaryllis habet*, *Galatea reliquit*.

32. *nec*, *nec*.

38, 39. *ipsae te*, *ipsi te*, *ipsa*, tous aux endroits saillants.

42 à 45. *hic*, *hic*. Deux séries de deux vers ; *hic* est au commencement de chacune d'elles.

46 à 51. Deux séries de vers, en quelque sorte deux strophes, commençant par *Fortunate senex*.

(1) Cette appréciation ne s'applique pas aux vers 19 à 25 où la répétition de *solere* est à nos yeux une négligence. Il est certain que les Anciens ont été sur ce point moins sévères que nous. Cf. NORDEN, l. l. p. 237 sq.

51, 57 *hic*, *hinc*, *hinc*. Trois séries de vers, l'adverbe est au commencement de chacune.

59 et 60 ; 61 et 62. Deux séries de vers eommençant par *ante*.

62. *aut*, *aut*.

74. *ite*... *ite* au commencement du vers et après la césure bucolique.

d) *Homoioteleuton.*

Les homoioteleutons eux aussi sont adaptés aux divisions du vers et les font ressortir.

I. Dans un même vers.

1. La fin de chaque hémistiche est accentuée par un homoioteleuton. 11 et 12 *magis*, *totis*. 14 *corylos*, *gemellos*. 33 *meis*, *saeptis*. 37 *sua*, *poma*. 63 *illius*, *voltus*. 72 *miseros*, *agros*.

2. Le commencement et la fin du vers sont assonancés. 20 *stultus*, *solemus*. 23 *noram*, *solebam*. 29 *respexit*, *venit*. 33 *quamvis*, *saeptis*. 38 *Tityrus*, *pinus*.

II. Dans des vers différents.

1. Des fins de vers ont un homoioteleuton. 2, 3, 4. *avena*, *arva*, *umbra*. 20 et 21, *solemus*, *fetus*. 29, 30 *venit*, *reliquit*. 75 et 76 *antro*, *videbo*.

2. Deux commencements de vers sont assonancés. 33, 34, *quamvis*, *pinguis*. 70, 71, *impius*, *barbarus*.

3. Le commencement et le dactyle. 49, 50 *insueta*, *mala* ; *pabula contagia*.

4. La fin d'un vers et la fin de l'hémistiche du suivant. 11, 12 *totis*, *agris*, 31, 32 *tenebat*, *erat*, 47, 28. *nudos*, *palus*, 44, 45 *petenti*, *pueri* 66, 67. *Britannos*, *patrios*, 72, 73 *agros*, *piros*.

5. Le commencement et la césure de deux vers 73, 74 *insere*, *pone*, *ite*, *ite*.

6. La césure et la fin d'un vers et la césure du vers suivant. 11, 12 *magis*, *totis*, *agris*.

7. La césure de deux vers et la fin d'un troisième. 6, 7, 8 *deus*, *deus*, *agnus*.

e) *Allitérations*

Les Latins aimaient la succession de mots ayant la même consonance initiale, ils en aimaient l'impression auditive, indépendamment de son rapport avec l'idée exprimée. Après avoir fleuri à l'époque archaïque, l'allitération, sous l'influence de l'héllénisme, subit une défaveur. Les statistiques faites par Jasinski p. 38 témoignent chez Virgile d'un purisme croissant sur ce point ; elles sont moins nombreuses dans les dernières églogues, 1, 9 et 10, que dans les autres.

Virgile a placé aux endroits saillants du vers des mots commençant par les mêmes lettres.

1° Au commencement du premier et du second hémistiche. 16 *saepe, si.* 15 *spem, silice.* 34 *pinguis, premeretur.* 55 *saepe, suadebit.* 61 *ante, amborum.*

2° Au commencement et à la fin du vers. 9 *ille, ipsum.* 20 *stultus, solemus.* 28 *candidior, cadebat.* 55 *saepe, susurro.* 64 *at, Afros.* 77 *carmina, capellae..*

3° Deux hémistiches ont pour finale un mot commençant par la même lettre. 20 *similem, solemus.* 53 *semper, saepes.* 64 *alii, Afros.* 77 *canam, capellae.*

4° La fin du premier hémistiche et le commencement du second 73 *piros, pone.*

5° Un hémistiche commence et finit par un mot de même consonance initiale. 20 *stultus, similem.* 44 *primus, petenti.* 45 *pascite, pueri.* 55 *suadebit susurro.*

En dehors de ces cas où l'allitération accentue le mètre, voici ceux que contient la première Bucolique. 2 *musam, meditaris.* 22 *canibus, catulos.* 37 *pendere, patereris.* 55 *saepe, somnum, suadebit, susurro.* 68 *congestum, caespite, culmen.* 75, 76 *posthac, proiectus, pendere, procul.* 77 *carmina, canam.*

f) *Emploi des sons en vue de décrire.*

Les œuvres de Virgile témoignent une connaissance complète de toutes les ressources de la langue latine. Voyelles et

consonnes entrent dans le vers de Virgile sans effort, donnant par leur son répété une impression des sentiments ou des choses exprimées par les mots eux-mêmes. Cette partie de l'art de Virgile a été étudiée par MAXA, *Lautmalerei and Rhythmus in Vergils Aeneis* dans les *Wiener Studien* 1897, p. 109 et suiv., et par NORDEN, l. l. p. 404 et suiv. Ces philologues ont montré tout le parti qu'a tiré Virgile des *r*, des *l* et des *s*, et parmi les voyelles des *a*, des *i* et des *u*.

Voici les faits que j'ai remarqués dans la première églogue. Le v. 55 est un exemple bien caractéristique de l'emploi de *s;* le phénomène à rendre était le léger bourdonnement des abeilles autour d'une haie de saules. N'est-ce pas à un désir analogue de plasticité qu'il faut attribuer la présence dans les vers 51 et 52 de plusieurs mots renfermant *f*, *fl*, *fr* ; dans les v. 57 et 58 de mots où abondent les *r*. Je ne remarque rien de bien saillant dans les voyelles. Je crois pourtant que l'on peut signaler les v. 3 et 4, 11 et 12 et 64, tous prononcés par Mélibée, auxquels la multiplicité des *i* me paraît donner un accent plaintif ; au contraire dans le v. 66, les *o* dominent.

CHAPITRE III.

Dans quelle mesure Virgile est-il original ?

La question de l'originalité de Virgile doit être scindée : la réponse en effet diffère selon qu'il s'agit de l'Enéide ou des Bucoliques (1). Nos connaissances ne sont pas non plus égales sur tous les points ; elles sont plus précises et plus sûres en ce qui concerne le fond qu'en ce qui se rapporte à la forme des Bucoliques. De là un double chapitre dans l'exposé qui suit.

A. Originalité du fond (2).

1. Les personnages.

a) Leur nom à tous est emprunté à la littérature grecque. Tityre, Amaryllis, Galatea se trouvent parmi les personnages de Théocrite (3).

b) Leur condition. Tandis que les personnages de Théocrite sont tous des hommes libres, Virgile a fait de Tityre un

(1) Une bonne mise au point de cette question, telle qu'elle se posait avant le livre de Roiron, se trouve dans l'article de Kroll *die Originalität Vergils* dans les *Neue Jahrb. f. d. klas. Alt. u. Pädag.* 1908, xxi, p. 513 et suiv. Mais les deux ouvrages capitaux sont ceux de R. Heinze et de E. Norden. Le 1er publia en 1903 son *Vergils Epische Technik*, qui met en lumière les liens de l'Enéide avec les épopées antérieures ; le 6e livre est omis, l'auteur a laissé aussi la langue de côté. Une 2de édition a paru en 1908. Le livre de E. Norden sur le 6e livre de l'Enéide, *Aeneis VI Buch*, 1906. Teubner, porte sur une matière moins étendue, mais il embrasse à la fois le fond et la forme, dans la plus compréhensive acception de ces deux mots.

(2) Je renvoie pour toute cette partie au livre substantiel et très clair de Cartault, surtout au ch. XIII. *Les réalités rustiques.*

(3) Cf. plus haut p. 8.

esclave ; il l'a fait intentionnellement, au prix de difficultés dont j'ai parlé plus haut. Son églogue présente ainsi en la personne de Mélibée et de Tityre un groupe de petits fermiers, dont l'un est de condition servile, l'autre de condition libre. Cette diversité des conditions des personnages est son invention personnelle ; il a probablement voulu représenter la condition réelle de la classe des petits cultivateurs dans la Gaule Cisalpine (1). Amaryllis et Galatea rappellent beaucoup les amoureuses de Théocrite ; il est probable que le rôle de ménagère que leur donne Virgile est aussi une image de la réalité des choses dans le pays du Pô (2).

c) Conditions économiques. Au lieu des pâtres de Théocrite qui conduisent leurs troupeaux dans les montagnes, Virgile met ici en scène de petits métayers, locataires ou propriétaires, à demeure fixe, cultivant chacun des champs d'étendue variable, soit pour eux mêmes, soit pour le compte d'un propriétaire. A Théocrite, il a emprunté certains détails de leur alimentation et de leur demeure (3).

L'œuvre de Virgile présente bien ici le caractère d'une contamination, elle a emprunté ses éléments en partie à l'observation directe, en partie à Théocrite.

d) La religion semble avoir un caractère exclusivement italique (4).

e) Caractères. Leur passion pour la musique vient probablement de Théocrite. A part cette tendance, les caractères de Tityre et de Mélibée sont des créations de Virgile (5). Les traits sont d'ailleurs assez généraux ; ce sont moins des traits de caractères que des sentiments inspirés par la situation qui sert de fondement au dialogue (6). Or celle-ci Virgile l'a prise dans sa propre vie ; c'était pour lui une réalité vécue.

(1) Cf. p. 97.
(2) Cf. p. 102.
(3) Cf. p. 103.
(4) Cf. p. 106.
(5) Cartault l. l. p. 338.
(6) Cf. p. 106 sq.

2. Paysages et tableaux. Nous avons vu (1) que l'ensemble des images rustiques ne formait pas un paysage un, mais constituait une série de petits tableaux distincts, produisant chacun leur effet propre, indépendamment les uns des autres. Mesurer ici ce que Virgile doit à l'observation directe, et ce qu'il doit à ses lectures me paraît une entreprise tout à fait vaine. Voici ce qu'en général je crois pouvoir dire : Il n'y a aucune de ces images que Virgile n'ait pu observer soit dans son voisinage immédiat, dans les environs de Mantoue, soit dans le reste de la Gaule Cisalpine. Plusieurs de ces images donnent la figure du pays de Mantoue, région de plaines, arrosée de nombreux cours d'eau. Mais un bon nombre d'images rappellent celles de Théocrite et certains reliefs de l'époque hellénistique. Il est inévitable que dans l'imagination de Virgile, nourri des lectures de Théocrite et amant de la nature, les images fournies par l'observation directe et celles qu'il devait à la littérature se confondaient. Sur ce point aussi d'ailleurs le livre de Roiron a montré que la psychologie de Virgile est plus complexe qu'on ne le croyait. Les pages 114 et suiv. contiennent des exemples des analyses et des conclusions du savant auteur. L'édition Ladewig-Deuticke donne deux citations de Théocrite aux vers 1 et 9; je ne les utiliserais pas dans l'enseignement moyen. Il a été parlé de la faune et de la flore p. 112 et suiv.

3. La subordination de la Bucolique à un but pratique est une idée personnelle à Virgile. L'action imaginée comme fondement du dialogue est aussi sa création (2).

B. Originalité de la forme.

1. Historique de cette question.

Cette question est incomparablement plus obscure que celle qui est traitée dans le chapitre précédent. Il n'y a plus

(1) Cf. p. 113 sq. où certaines de ces images ont été déjà étudiées.
(2) Cf. p. 122.

guère de divergence de vues sur la mesure de l'originalité du fond des Bucoliques de Virgile ; au contraire les jugements diffèrent considérablement, s'il s'agit de la forme. La question soulevée depuis longtemps n'a été abordée avec décision que depuis quelques années.

Depuis l'humanisme, les éditions des Bucoliques de Virgile citent en notes les passages de Théocrite et des autres poètes que les vers de Virgile semblent imiter. La vieille édition de *Lo Cerda* du XVI[e] siècle reste encore une des plus riches sous ce rapport. Mais les éditeurs s'arrêtent au rapprochement matériel, ils abandonnent le lecteur à ses hésitations ; de plus les faits sont tous considérés isolément, ils ne sont pas soumis à une étude systématique qui les rapproche et surtout qui les discute.

Cette étude systématique a été tentée dans un grand nombre de dissertations d'inégale valeur. On les trouvera citées dans l'histoire de la littérature latine de Schanz. Je me borne à signaler ici quelques-uns des plus importants travaux parmi les récents.

Le livre de M. Cartault est, sous ce rapport comme sous beaucoup d'autres, fort utile à consulter. Il ne se borne pas à faire les rapprochements, il les discute, il essaie de déterminer en quelle mesure ils révèlent un emprunt (1). M. Cartault s'en est tenu aux rapprochements traditionnels ; il ne s'est livré à aucune nouvelle investigation dans ce sens.

Il en est autrement de P. Jahn. Dans une série de programmes commençant en 1897, il a publié de longues listes de rapprochements entre les passages des Bucoliques et un grand nombre d'autres auteurs latins que Virgile d'après lui a imités. Le programme dans lequel la première Bucolique est traitée à ce point de vue est de 1899 (2). Ces études

(1) Cf. l.l. p. 346-350.

(2) Chez Gärtner à Berlin. On trouvera une énumération de ces études de P. Jahn dans l'introduction à la 8e édition de Ladewig-Deuticke p. 12 et 13 en note.

attestent des lectures attentives et étendues. Mais en somme elles se contentent de rapprocher les textes qui paraissent semblables ; un très grand nombre d'entre eux laissent le lecteur sceptique et même incrédule (1). La critique n'a guère été favorable aux conclusions de P. Jahn, tout en rendant hommage à son érudition. Le livre de Skutsch, *Aus Vergils Frühzeit* 1901 et 1906 a un tout autre mérite. M. Skutsch a porté son étude sur quelques poèmes anonymes contemporains de la jeunesse de Virgile ; ils sont connus sous le nom d'*Appendix Vergiliana* (2). Skutsch a réussi à montrer la dépendance des Bucoliques de Virgile à l'égard de certains d'entre eux. Il y a malheureusement peu à prendre pour l'intelligence de la première Bucolique dans la pénétrante étude du philologue allemand.

En 1908, parut l'ouvrage du Jésuite F. Roiron, *L'imagination auditive de Virgile,* Paris, Leroux, un des livres les plus fortement pensés et les plus personnels que l'étude de Virgile ait jamais suscités. Avec une sagacité et une rigueur d'hermé-

(1) S'il fallait en croire les listes dressées par P. Jahn, Virgile aurait consulté anxieusement des listes d'expressions empruntées à Théocrite et à d'autres poètes et se serait imposé comme loi de les faire passer en latin. « L'expression de la Mosaikarbeit, telle qu'elle résulterait des innombrables recherches faites sur chaque vers de Virgile est incompatible avec la nature de l'esprit humain. Il n'y a personne, fût-ce Virgile, qui se résignât à ne pas lâcher un mot qu'il ne l'eût d'abord trouvé dans son modèle, à ne pas en écrire deux à la suite qu'il ne les eût extraits de deux modèles différents, et surtout qui sût, en s'astreignant à cette méthode, arriver à autre chose qu'à la plus détestable composition. Le centon même serait en dessous. L'expression de Jahn « eine ausserordentlich mühsame und künstliche » me paraît contradictoire. Je me refuse à admettre que la peine à ce degré ne tue pas l'art ». C'est ainsi que Roiron p. 49 fait justice des conclusions de P. Iahn et de Kroll (Neue Jahrb. f. s. Kl. Alt. ü. Päd. 1908, 21ᵉ vol. p. 515). Helm les repoussait aussi sévèrement dans son Jahresbericht de 1902 dans Jahr. Bursian, vol. 113, p. 23.

(2) Dans Bæhrens. *Poetae Latini minores.* II vol. Leipzig. Teubner 1880.

neutique souvent admirables, encore que laborieuses à suivre, le savant auteur découvrit certaines lois de la composition Virgilienne inconnues ou mal connues jusqu'ici. Avec ce livre, la question de l'originalité de Virgile entre dans une voie nouvelle. L'imitation chez le poète latin y apparaît avec un tout autre caractère qu'on ne l'avait pensé jusqu'ici. Si la première apparition d'un élément nouveau dans Virgile remonte souvent à une influence étrangère, les passages où dans la suite ces éléments reparaissent n'ont plus avec cette première influence qu'un lien indirect ; c'est la première élaboration restant dans Virgile à l'état de réminiscence plus ou moins consciente, qui devient la source du poète. Virgile donc, dans tous les emplois postérieurs à sa première mise en œuvre, est à lui-même sa source, son modèle (1).

Roiron est amené, on le voit, à faire une distinction entre les œuvres de Virgile ; l'originalité du poète doit être plus grande dans son œuvre dernière, l'Enéide, que dans les Bucoliques ; c'est dans celles-ci que l'imitation, c'est-à-dire la dépendance directe à l'égard d'une influence étrangère, est la plus marquée.

On voit par le court exposé qui précède, qu'il faut rabattre singulièrement des conclusions que P. Jahn et d'autres avec lui prétendaient imposer par leurs listes de rapprochements. Beaucoup de ces prétendues imitations étaient hautement invraisemblables, beaucoup d'autres étaient douteuses avant la publication du P. Roiron. L'apparition de ce livre a justifié le scepticisme assez général, surtout en ce qui concerne la première Bucolique, qui est en date une des dernières du poète.

2. Que faut-il admettre. — L'imitation dans la littérature latine.

Tout n'est pas cependant à rejeter : 1º La science des ornements dont l'hexamètre est susceptible est un emprunt fait

(1) Cf. p. 118-123.

par Virgile aux Alexandrins (1). Son originalité consiste dans l'habileté consommée avec laquelle il a mis en œuvre cette technique. On peut dire du style de Virgile ce que Heinze écrit à propos des autres aspects de son art. « Il va de soi que nous pouvons sur ce point rattacher Virgile aux écrivains qui l'ont précédé, — où donc la technique d'un art s'est-elle créée de rien ? Mais on ne pourra pas prétendre que Virgile a été un imitateur servile. Il s'est instruit par d'autres, mais aucun de ses maîtres n'a visé et atteint ce qu'il s'est proposé comme but. Dans l'histoire de l'art, Virgile fait époque (2) ». 2° Quant aux expressions, le maximum que je croirais pouvoir me permettre dans l'enseignement moyen, serait de relire pour finir, les vers 51-58 et de lire alors immédiatement la traduction des vers 136-142 de la 7e idylle de Théocrite ; à côté des vers 59-63, je mettrais les vers 4-7 des *Dirae*, à côté des vers 70 et suiv. les vers 45, 82, 85 du même poème.

Je n'irais pas plus loin. Je m'arrêterais plutôt sur l'imitation telle qu'elle se manifeste dans le fond du poème. Là, nous sommes sur un terrain plus solide et les constatations sont plus faciles, l'on y perçoit mieux en quoi consiste la contamination, la fusion des données littéraires avec celles de l'observation directe, qui est la méthode propre à Virgile. Sans insister plus que de raison, et sans y consacrer trop de temps, je croirais devoir signaler à mes élèves cette dépendance délibérée de Virgile à l'égard de ses modèles, non pas pour recommander l'imitation comme une norme nécessaire, mais parce qu'elle est un fait, parce qu'elle constitue une véritable loi de beaucoup de littératures et notamment de toute la littérature romaine. Les idées des jeunes gens peuvent être exclusives sur ce point et manquer de la largeur nécessaire. Il est utile, indispensable même qu'ils prennent connaissance d'idées littéraires différentes des nôtres

(1) Cf. une belle étude sur l'art de Callimaque dans Couat l.l. p. 255, 280-284 ; sur celui de Théocrite p. 433 sq.

(2) *Vergils Epische Technik*, p. 254.

et qu'ils voient bien qu'une esthétique autre que celle qui nous dirige n'a pas empêché des chefs d'œuvre de naître. « On ne peut trop insister, dit Kroll parlant de l'imitation (1), sur ce fait que les contemporains de Virgile attendaient de la poésie autre chose que nous ». Le savant philologue esquisse ensuite à grands traits l'histoire de cette esthétique particulière, qui met la valeur d'une œuvre littéraire beaucoup moins dans l'invention de nouveaux thèmes que dans l'expression nouvelle et plus parfaite donnée à des thèmes déjà traités. Inventée par la rhétorique, cette esthétique fut entretenue par elle. Elle s'imposa avec une force particulière aux Romains, à cause de la profonde admiration que leur inspira la littérature grecque. Dans l'ignorance où ils étaient des autres littératures, les œuvres grecques leur paraissaient la perfection, une norme absolue dont personne ne pouvait s'écarter. « Ce sont, dit-il, les idées esthétiques qui ont dirigé les poètes du siècle d'Auguste ; c'est en les appliquant qu'ils sont devenus de grands poètes. Entendons-nous bien : je ne dis pas que leur champ de vision ne va pas au-delà, que la plupart ne se sont pas élevés plus haut ; mais on ne peut jamais perdre de vue cette pensée, si l'on veut juger sainement la littérature de ce temps ».

Ces conseils sont d'autant plus sages, que nous avons aujourd'hui sur l'originalité en littérature des principes tout différents ; peut-être même les exagérons-nous. « L'imitation est instinctive dans ce qu'on appelle aujourd'hui « un tempérament artiste » et il ne s'en faut pas de tant qu'elle en soit la marque (2)... L'artiste est assez naturellement porté à aller vers une nature et vers un naturel sur lequel l'art a passé déjà,

(1) Dans les *Neue Jahrb.* etc. 21. p. 519 et suiv. Cf. encore Conington. Intr. aux Bucol. p. 4 sq. et Ribbeck. *Gesch. d. röm. Dichtung* II. p. 32.

(2) Cette même idée se lit dans Conington. Intr. aux Buc. p. 8 sq. ; cf. encore les belles considérations de Comparetti dans Glaser. *P. Vergilius Maro* p. 72.

qui est déjà mêlé d'art, où la pensée d'une élite a déjà laissé sa marque. Cette nature ainsi élaborée déjà et ainsi déjà purifiée, qu'est-elle bien, que peut-elle être sinon les ouvrages des grands poètes qui nous ont précédés ? Eh ! oui, j'aime les paysans, dirait Virgile, et je les connais de mes yeux ; mais encore je les aime surtout dans Théocrite. C'est ainsi remaniés qu'ils sont dignes d'un consul, et vous savez que je veux dire par là dignes de moi (1) ». C'est dans un article sur l'Alexandrinisme que M. Faguet parle de la sorte ; on ne contestera pas le goût littéraire délicat et compréhensif de l'éminent critique.

Ce qu'il dit de Virgile est vrai des autres poètes de son temps et des meilleurs, Lucrèce et Horace en tête. Comme Virgile, ils ont délibérément transposé du grec en latin les œuvres du génie hellénique. C'est un système dont le but hautement avoué (2) était d'afiner le sens littéraire du peuple romain. Ont-ils eu tort ? Il est assez oiseux de le chercher. On constate en tout cas que Horace, qui a le plus nettement formulé cette nécessité pour les Romains de se rattacher aux Grecs en matière de littérature, rend hommage aux hautes qualités poétiques de ses compatriotes. Ils ont, dit-il, la vigueur de l'esprit, le sens de la grandeur et une élévation naturelle de pensées ; mais, ajoute-t-il, ils n'ont pas le sentiment de la perfection ; ils travaillent vite et ne se corrigent pas (3).

Pour faire l'éducation de ce peuple, pour ajouter à ses qualités naturelles le perfectionnement, le poli, le fini dont elles avaient besoin, ils l'ont mis à l'école de la Grèce ; ils ont popularisé les idées littéraires des Grecs ; ils ont imité leur littérature. Ils ont donc fait des emprunts à la littérature hellénique ; mais, en les utilisant dans leurs propres œuvres, ils leur ont donné une couleur latine. Leur imitation n'a pas été

(1) *Revue des deux mondes*, 1894 vol. 123.
(2) *Ars poetica* 268, 269.
(3) *Epitres*, II. 1, 165-167.

une copie ; elle ne les a pas empêchés d'être personnels. Et en pratiquant ces emprunts et en se livrant à cette imitation, ils n'ont pas cru mériter quelque blâme, et aucun de leurs contemporains n'a pensé à le leur infliger. C'est que les idées des anciens sur l'originalité littéraire et le plagiat sont différentes des nôtres. Sans doute nos connaissances sur ce point sont encore fort imparfaites (1) ; on en connaît cependant assez pour être réservés et ne pas leur attribuer en cette matière les idées de notre temps. « Le poète romain qui reproduit un original grec, mais en lui donnant sa marque personnelle, ne perd pas son originalité ni à ses yeux, ni aux yeux du public... Les paraphrases d'anciens devanciers ont été usitées partout, soit dans la poésie Alexandrine, soit dans la poésie Romaine. La question débattue était seulement en quelle mesure l'on devait transformer ce que l'on empruntait (2).

(1) Un travail d'ensemble fait encore défaut. Une académie allemande l'a mis au concours il y a quelques années.

(2) Bickel dans *Jahresb. Bursian* 1908, vol. 139 p. 254. Sur l'originalité de la littérature romaine, il y a la très instructive brochure de Leo. Die *Originalität der römischen Litteratur* 1907. Göttingen. On lira avec profit sa courte histoire de la littérature latine insérée dans la collection *Kultur der Gegenwart : die griechische und lateinische Litteratur und Sprache* 2e édit. 1909 Teubner, Leipzig.

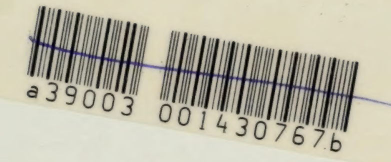
TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE II.

Du style ou particularités du vers et de la phrase.

CHAPITRE III.

Dans quelle mesure Virgile est-il original ?


a39003 001430767b